

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٥

روائع الأدب العربي  
(الأعمال الفكرية)

د. جابر عصفور  
من أعلام التنوير







من أعلام التنوير



# من أعلام التنوير

د. جابر عصفور



## مهرجان القراءة للجميع ٩٥ مكتبة الأسرة

### برعاية السيدة سوزان مبارك

(روائع الأدب العربي)

(الأعمال الفكرية)

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الحكم المحلي

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ : هيئة الكتاب

لوحة الغلاف

للفنان جمال قطب

الانجاز الطباعي والفني

محمود الهندي

المشرف العام

د. سمير سرحان

## مفتتح

هذه مقالات كتبت أغلبها للقارئ العادي الذي ليس متخصصا في الأدب، والذي يسعى إلى اكتساب معارف أولية عن هذا الفضاء الزاخر الذي نطلق عليه الثقافة. وإذا كانت النظريات النقدية المعاصرة تحدثنا عن القارئ المضمن الذي أصبح عنصرا تكوينيا في حضور النص، وعاملا تأسيسيا في تشكيله، فإن القارئ المضمن في هذه المقالات فرض حضوره عليها، وأسهم في توجيهها وبنائها على السواء، فهي مقالات تسعى إلى التعرف الذي هو خطوة أولى تسبق التخصص، وتهدف إلى التقويم الذي يأتي بعده التمكين، وتتوجد إلى قارئها في خطاب أشبه بخطاب الأصدقاء، يخلو من التعقيد والتدقيق، وينأى عن الإشارة المباشرة إلى مراجعته. والواقع أنني كنت أفكر في تلامنتي بالدرجة الأولى، بوصفهم قراء، وأنا أكتب هذه المقالات، واتطلع إلى أن أجاوزهم إلى دائرة أكثر اتساعا من أشباههم الذين هم في حاجة إلى أن نؤكد لهم قيم الاستتارة والإبداع بوصفها قيم المستقبل.

وليس مصادفة أن تتحدث هذه المقالات عن رفاعة الطهطاوي وعلى مبارك وطه حسين والعقاد وزكي نجيب محمود ومحمد مندور ولويس عوض وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس وعبد المحسن بدر والعدواني وأمل دنقل، فهؤلاء جميعا أعلام من أعلام الاستتارة، يصلهم الحلم بالمستقبل، ويجمع بينهم السعي الدؤوب لاستتباب الوسائل التي تنتقل بالمجتمع من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ويقرب بينهم طموح الإبداع الذي يبحث عن الجمال في النظام، وعن النظام في الفوضى، وكلهم كان عليهم كسر الإطار الثابت الجامد الذي وجدوا أنفسهم فيه ليحققوا إبداعهم فضاءً أوسع مجالا، ويصوغوا لأمتهم مستقبلا أكثر وعدا. ولذلك اصطدموا بعناصر الثبات، وأصول التخلف، وعوامل الإطلام، في كل مجال من المجالات التي أبدعوا فيها. ولم يكن من الغريب أن يدفعوا ثمن تحديهم للمجتمع، وثورتهم على تخلفه، ويحثهم عن بديل أكثر حيوية وتوثبا في كل مجال من المجالات التي عرفوا بها. ويقدر تمردهم على الثابت كان توتر إبداعهم، ويعمق ثورتهم على التخلف كان انجازهم الذي أسس للنقد.

وهناك جانب آخر يصل بين هؤلاء الذين تحدثت عنهم هذه المقالات، وهو جانب له أهميته التي أحرص على إبرازها في كل مجال. لقد كانوا جميعا، في



إنجازهم المتعدد الأبعاد، تجسيدا للعقل النقدي الذي ينتج قدر ما يستقبل، ويبدع أكثر مما يأخذ، منهم نموذج لوعي العقل الذي يجاوز نفسه بنقد نفسه، ولا يتلقى عن غيره إلا ما يخضعه لحضوره الذي يفرض بصمته. هكذا كان تلقى رفاة وعلى مبارك لحضارة الغرب، وكان تأثيرهما بالآخر، حواراً وجدلاً، إضافة وتأصيلاً، وذلك في آلية عقلية لم تختلف جذرياً عن الآلية التي تلقى بها مندور وزكي نجيب محمود عن الآخر نفسه. ولذلك كانت الأصالة سمة أساسية في إنتاجهم الفكري وإبداعهم الفني على السواء. لا يختلف، في ذلك، يوسف إدريس الذي حلم بأن يكتب «قصة مصرية جداً» ومسرحاً عربياً عن زكي نجيب محمود الذي شغل نفسه باكتشاف العلاقة الجدلية بين الأصالة والمعاصرة شائهم في ذلك شأن عبد المحسن بنر وأمل بنقل.

ولا أخفى على قارئ هذا الكتاب أنني عندما كتبت أغلب هذه المقالات كان يؤدقني ما أراه حولي من شيوخ التطرف والتعصب، والحضور السلب لأقلام تستمد حبرها من بلاد أخرى تدعو إلى التخلف، وتطمع في أن تحل محل مصر حين تستبدل بالعقل النقل وبالنيل الصحراء ويفنى العقل ثراء النقط، ولذلك كنت حريصاً على الكتابة عن هؤلاء الأعلام الذين تمثل القيم التي انتموا إليها درعا للمقاومة، وأمل في استمرار الإبداع، وترياقاً لرياح السموم التي تهب من الصحارى الموحشة. هذه الصحارى هي ما كان يقاومه أحمد البدواني الشاعر القومي للكويت الذي ينبغي أن نذكره حين نرى بعض أبناء وطنه يستبدل الذي هو أدنى بالذي هو خير. لقد كان البدواني نموذجاً للاستنارة وسط البادية ولذلك بقي اسمه وسقطت عشرات الأسماء التي لم تعرف من معنى البادية سوى صلف التعصب.

هل أضيف، في النهاية، أن كل واحد من هؤلاء الذين كتبت عنهم كان نموذجاً للتسامح، داعية للحوار، ساعياً إلى الاختلاف الخلاق الذي يتحقق به الحضور الإبداعي لكل الأطراف؟ أحسب أن هذه الإضافة مهمة، فالإضافات التي ينطوي عليها هذا الكتاب إضافات تنطلق من روح التسامح وحق الاختلاف الذي هو البداية الحقيقية للحضر والتقدم والإبداع.

جابر عصفور

سبتمبر ١٩٩٤



---

## رفاعة الطهطاوى رائد التنوير

رفاعة رافع الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣)، رائد التنوير بلا منازع، وبشير التقدم بحق، ومؤسس النهضة العربية الفكرية الحديثة بلا جدال. يتردد اسمه منذ أشهر، فى الأوساط العربية التى تهتم بالتنوير وتدافع عنه، فى مواجهة جحافل الإلظام، وذلك بمناسبة مرور مائة وعشرين عاما على وفاة رفاعة الطهطاوى. احتفلت طهطا موطنه فى الصعيد «الجوانى» بهذا المواد، تذكرت المكتبة التى اقيمت باسمه فى قصره، وتم تزيينها، وإعادة تأسيسها. وتحركت فرقة مسرحية واعدة، تقدم مسرحية نعمان عاشور عن «بشير التقدم» وهى سرد ملحمى لحياة الشيخ رفاعة الطهطاوى. وتذكرت العواصم العربية كلها الرجل الذى استهل الاستنارة، عندما وضع أول لبنة فى صرح التعليم الحديث، وابتعث أول جريدة - مجلة واعدة، وأسس مدرسة الألسن، وتخرج على يديه عشرات من المترجمين الأكفاء الذين تحولوا

إلى اعلام النهضة. وكتب فى كل فروع المعارف الحديثة التى رأى فيها وسيلة للنهوض بأوطان العرب، والانتقال بها من وهاد التخلف إلى نرى التقدم. وصاغ ثمرة أول لقاء حديث بين الشرق المتطلع إلى النهضة والغرب المتقدم، وذلك فى عمله البديع «تخليص الإبريز فى وصف باريز». وترجم أول رواية حديثة إلى اللغة العربية. وهى رواية سياسية، تهدف إلى تنوير أولى الأمر، وتثقيفهم بأصول الحكم العادل، وهى رواية «مغامرات تليماك» للكاتب فنلون (١٦٥١ - ١٧١٥) الذى أصدرها فى باريس عام ١٦٩٩ ليعلم ولى عهد فرنسا مسؤوليات الحاكم وواجبات الملك، بواسطة استخدام تاريخ اليونان وأدابهم، فاستعار إطار مغامرات تليماكوس ابن اوديسيوس الذى ارتحل باحثاً عن أبيه الغائب ليعود به إلى وطنه. وقد ترجم رفاعة هذه الرواية حين نفاه الخديوى عباس إلى السودان (١٨٥٠ - ١٨٥٣) فاستغل الوقت فى الترجمة التى كانت رسالته، واستغل الترجمة فى بث آرائه عن الحكم العادل ضمن النص المترجم الذى أصدره فى بيروت (عام ١٨٦٧ بعد عودته من المنفى) بعنوان «مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك».

لقد كانت الترجمة هى وسيلة رفاعة الأولى فى الانتقال بوطنه



---

إلى أفاق العصر الحديث. نقل بها كتب الاستتارة الفرنسية .. وعرف بها، منذ أن تعرف هذه الكتب لأول مرة في السنوات التي قضاها في باريس (١٨٢٦ - ١٨٣١) منذ أن ذهب إليها وهو في الخامسة والعشرين من عمره، وصافت عينه مؤلفات روسو وفولتير ومونتسكيو، وكل أعلام التنوير الفرنسي. والترجمة هي قناع رفاة المراوغ، حين كان يحاول نقل أفكاره السياسية وتوصيلها، بكل ماتحمل هذه الأفكار من إشارات إلى كيفية تحقق العدل، والثورة على الظلم. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يعجب رفاة الطهطاوى بميراث الثورة الفرنسية، في هذا المجال، وأن يترجم ، وهو في باريس، نشيد المارسليز نظاما، ويتبعه بترجمة «القصيدة الباريسية» التي قيلت في ثورة الفرنسيين ضد ملكهم شارل العاشر. لقد أهاجته قيم الحرية والعدالة والمساواة التي رفعتها الثورة الفرنسية، وبقدر تمثله لهذه القيم، واسترجاع تراثه العربي الإسلامي الذي يتجاوب معها، صاغ نشيد المارسليز الفرنسي (الذي تهدم على وقع إيقاعه سجن الباسيتل) في صياغة عربية تومى إلى نظائر الطغيان، في كل مكان، وتقول في أوضح بيان:

إلهى، كيف يقهرنا ملوكٌ      بسبل العدل ليس لهم سلوكٌ

---

وأنذال للاستعباد حيكوا وما فى الفخر يشركنا شريك

ولا أحد به أبدا حريا

عليكم بالسلاح أيا أهالى

ونظم صفوفكم مثل اللالى

وخوضوا فى دماء أولى الوبال

فهم أعداؤكم فى كل حال

وجورهم غدا فيكم جليا

بنا خوضوا دماء أولى الوبال

مؤكد أن النص الفرنسى الأصلى لا يعرف المسحة العربية

الجزلة التى أضفها رفاعة عليه، ومؤكد أن تشبيه صفوف

الثائرين بالنظم مثل اللالى بعيد عن البلاغة الثورية للمتمردين

الذين هدموا الباستيل رمز الظلم والجبروت، ولكن الصياغة

العربية بنبرتها الحماسية، وتراثها الذى يدعم نبرة الفخر، تبرز

مطلب «العدل» والثورة على «الاستعباد» وحب «الحرية». إن حب

الحرية هو النعمة الأساسية فى كل ما ترجمه رفاعة، ولا يوازئها

فى ارتفاع مدى الصوت والوقع إلا حب العدل والإيمان

بالمساواة، وتلك نعمة أخرى تتضافر مع غيرها من النعمات



---

التي تتجاوب أصدأؤها في المفتتح النظمى الذي يصوغ به  
رفاعة القصيدة الباريسية على هذا النحو:

يا أهل فرانسفة الغرا      يا شجعانا بشهامتكم  
عشتم فى الرق وورطته      والآن، خنوا حرىتكم  
ما أحسن يوم فىخاركم      بتوافقكم فى كلمتكم  
كروا كراً للظفر بهم      النصر حليف شجاعتم

إن النظم الفرنسى ينقلب إلى لسان عربى مبين فى أمثال  
هذه الأبيات ، واللسان العربى المبين يتوسل بالنص المترجم  
ويخفى تحته مطامحه الحقيقة إلى الحرية والعدل. هكذا يختفى  
رفاعة المعلم المنفى إلى السودان تحت قناع منظور مربى  
تليماك ورفيقه فى رحلاته، ويقول له :

« ما أسعد الأمة التى يحكمها ملك عاقل، وسلطان عادل.  
تعيش فى الرخاء والكرم والسخاء، وتكون سعيدة مرتاحة، وتحب  
نوام ملكه إذ هو السبب فى الراحة. يا تليماك، إذا ساعدتك  
المقادير بالتولية على ملك أبيض، فاحكم هكذا، وأدخل السرور  
على الرعية، وأحبهم كأنهم عيالك، لتحظى بكونهم أيضاً يحبونك،  
وعاملهم حسن المعاملة بحيث يفهمون أن هذا بحسن تدبيرك  
ويقصد الراحة والمحبة لهم... فالملوك الطفافة التى لا تشتغل إلا

---

بالتخويف والإرهاب وهضم رعاياهم بقصد الإطاعة ومنع الارتياح. هم كناية عن طاعون ووباء يهلك بهم الناس ويضيعون هباءً.

حقاً «ما أسعد الأمة التي يحكمها العقل والعدل». ذلك ما تعلمه رفاة من «تخليص الإبريز»، حين توقف أمام تمرد الشعب على ظالمها، وتعلم معنى الدستور والقانون والفصل بين السلطات والتسامح وحق الاختلاف وحرية التعبير وضرورة مقاومة الظلم. وكانت البداية يوم أن جلس فى غرفته المتواضعة، فى مدينة باريس، بيده قلم، وفى صدره حماسة الخارجين من الثورة الفرنسية، وأمام عينيه وثائق يتعلم منها معنى العدل فى سوس الأمم. هكذا، ترجم ما عرفه عن تدبير الدولة الفرنسية هدية إلى شعبه العربى المسلم، ووصية إلى ولى النعم محمد على الذى أرسله ليتعلم من الفرنسيين أسباب تقدمهم.

ولم يكن من المصادفة - والأمر كذلك - أن يكون أول «دستور» باللغة العربية هو الدستور الذى ترجمه رفاة الطهطاوى فى أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر، قبل عودته إلى مصر عام ١٨٣١، وهو الدستور الذى يؤكد أن ملك فرنسا - ومن ثم كل ملك - ليس مطلق التصرف، وأن لوزير



الثامن عشر (يضم اللام وكسر الواو) الذي ألف هذا الدستور القانون الذي أسماه «الشرطة» La Sharte يمكن أن يكون مثالا يحتذى. هذا الدستور، وإن كان غالب مافيه ليس في كتاب الله تعالى، يؤكد أن العقول البشرية يمكن أن تهتدى بذاتها إلى أن العدل والانصاف من أسباب تعمير الممالك وراحة العباد، فالعدل أساس العمران، ولا عمارة إلا بالعدل، وأبلغ الأشياء في تدبير المملكة تسديدها بالعدل. وأول مادة في هذا الدستور أن البشر متساوون أمام القانون، وأن من حق كل واحد منهم الوصول إلى أى منصب أو رتبة . ويعنى ذلك أن الدعوى الشرعية تقام على الملك وينفذ عليه الحكم كغيره، وأن معنى الحكم بالحرية هو إقامة التساوى فى الأحكام والقوانين، بحيث لا يجور الحاكم على إنسان، وأن حرية كل إنسان مباحة، وحقه مكفول فى أن يظهر رأيه وعلمه وسائر ما يخطر بباله، مما لا يضر غيره، فيعلم الإنسان سائر مافى نفس صاحبه خصوصا الورقات اليومية المسماة «بالجورنالات» و«الكازيطات»، الأولى جمع «جرنال» (جريدة) والثانية جمع «كازيطة» (مجلة) فإن الإنسان يعرف منها سائر الأخبار المتجددة، سواء كانت داخلية أو خارجية، أى داخل المملكة وخارجها.

---

وإذا كانت الترجمة هي قناع الشيخ رقاعة الذي تخفى وراءه، ونقل كل ما كان يريد توصيله إلى من يطالع ما كتب، تأكيداً لحلمه الجميل في أن تنتقل أمتة من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، فإن الكتابة الذاتية كانت وسيلة موازية لهذا القناع. لقد بدأت رحلته التنويرية بالرحلة إلى فرنسا، وقبل الرحلة نبهه أستاذه الجليل الشيخ حسن العطار إلى ضرورة تدوين مشاهدته في كتاب. هكذا انبثقت فكرة «تخليص الإبريز في وصف باريس»، وذلك بالمعنى الذي جعل الكتاب استخلاصاً لأسباب تقدم الفرنسيين، ووصفاً للمظاهر الفعلية لهذا التقدم. وكما كان السفر «مرآة الأعاجيب»، على نحو ما قال الشيخ حسن العطار في تقديمه كتاب تلميذه بعد أن فرغ منه وعاد إلى مستقره، كان السفر تحولاً للوعي، وتغيراً في الفكر، وارتحالا من منظور إلى منظور. وكانت الكتابة تسجيلاً لهذا التحول، خطوة خطوة.

ويبدأ «تخليص الإبريز» حركته من القاهرة، ومن ولي النعم الذي سهل الدخول في وظيفة واعظ في العساكر الجهادية، ثم منها إلى رتبة مبعوث إلى باريس صحبة الأفندية المبعوثين لتعلم العلوم والفنون الموجودة بهذه المدينة البهية، وقبل أن

---



---

تنقلب الصفحة الأولى من الكتاب، ونغادر القاهرة، يؤكد لنا الشيخ الشاب، الواعظ الذي صار مبعوثاً، أن هدفه من الكتاب هو حث ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنائع، فإن كمال ذلك ببلاد الإفرنج أمر ثابت شائع، والحق أحق أن يتبع. ويعلن الشيخ الشاب في حسرة خلاصة الرحلة، من قبل أن تبدأ أوراق وصفها، كأنه يستيق النتيجة التي لا يصبر عليها، ويقول مقسماً: «ولعمر الله إننى، مدة إقامتى بهذه البلاد، فى حسرة على تمتعها بذلك وخلو ممالك الإسلام منه». هذه العبارة هى مفتاح الكتاب كله ومفتاح جهد رفاعة فى حياته كلها..

كيف تصل بلاد المسلمين إلى التقدم الذى وصلت إليه بلاد الفرنجة؟ ذلك هو السؤال الذى استهل به رفاعة الرحلة. وكان «تخليص الإبريز» هو البداية، ووصف باريز هو المنطلق. وكان أول الإجابة مرتبطاً بإعمال العقل - لا النقل - فى تحصيل المعرفة، وإطلاق سراح العقل فى التجريب والإبداع دون حجر عليه، ودون تعطل بالقشور، أو الجمود الذى يعوق حركة العقل ويشله. وتمضى الإجابة التى تقرن العقل بالعلم الذى لا يفصل بين المصنع والمعمل، ويتأسس بالمكتبة والمخبر، وينمو

---

بالأكاديمية الحرة والمؤسسة التعليمية المستقلة. ويتضافر العقل والعلم مع العدل والمساواة في معاملة الحاكم للمحكوم، ومعاملة المواطن للمواطن، ويتأسس ذلك كله بالفصل بين السلطات وخضوع الجميع إلى الدستور والقانون. وحين تتأكد الحرية بوصفها القيمة التي تنطوي عليها قيم العدل والمساواة والعلم والعقل يتأكد التقدم في المجتمع، وتكتمل إجابة رفاعة عن السؤال.

ولم يكن مصادفة أن يبدأ رفاعة الفصل الأول من المقالة الثانية من «تخليص الإبريز» ساخرا ، دون أن يعلن سخريته، وينتهي الكتاب في «الخاتمة» مهاجما دون أن يعلن هجومه. وفي كلا الحالين، كان يؤكد قيمة العقل في أكثر سياقاته حساسية لعصره. يتوقف قبل أن يصف دخوله إلى مدينة مرسيليا، أي وهو في الأعراف الفاصلة بين شرقه المتخلف والغرب المتقدم. الذهاب إليه، يتوقف رفاعة ، والسفينة تنتظر في الحجر الصحي (الكزنتينة) ليذكر ما قيل عن مناظرات بعض فقهاء المغرب، فقد وقعت الواقعة بين العلامة الشيخ محمد المناعي التونسي المالكي المدرس بجامع الزيتون ومفتي الحنفية العلامة الشيخ محمد البيرم، وذلك حول الحجر الصحي (الكزنتينة) مباح هو أم

---

حرام؟ أما الأول فذهب إلى التحريم مؤكداً أن الكرتينة من جملة الفرار من القضاء. وذهب الثانى إلى الإباحة والوجوب مستنداً على ذلك من الكتاب والسنة. ويصمت رفاعة عن التعليق. لكن وصفه للكرتينة يغنى عن كل تعليق.

وتغادر سفينة رفاعة الأعراف، ويصل إلى باريس، ويتعلم، ويسجل خلاصة ما تعلم. لكنه، وهو يختم كتابه، يتوقف عند المرأة الفرنسية، فينصفها، ويؤكد صورتها الجميلة فى إبداع الفنون واتقان العلوم. ويقول لنا إن السؤال يقع كثيراً من جميع الناس عن حالة النساء عند الإفرنج. ويجب رفاعة عن السؤال بقوله: «إن وقوع الخطبة بالنسبة لعفة النساء لا يأتى من كشفهن أو سترهن، بل منشأ ذلك التربية الجيدة والخسيسة والتعود على محبة واحد دون غيره، وعدم التشريك فى المحبة والالتئام بين الزوجين». ولا يعلن رفاعة عن من تقع عنده «الخطبة» لكن سياق كتابه يوضح المقصود، وأهم من ذلك يوضح حلمه فى أن تصبح النساء فى وطنه «حسان المسائرة» لا يتخلفن عن الذكور من تحصيل المنافع والفوائد، خصوصاً بعد أن علمته باريس «أن للنساء تأليف عظيمة، ومنهن مترجمات للكتب من لغة إلى أخرى مع حسن العبارات وسبكها وجودتها»

---



---

كما تعلم أنه لا يليق للمرء أن يسأل عن جمال المرأة وحده بل  
«عن عقل المرأة وقريحتها وفهمها وعن معرفتها».

ولم تكن صدفة - والأمر كذلك - أن أول كتاب يترجمه رفاة  
، في باريس، يحمل عنوان «قلائد المفاخر في غريب عوائد  
الأوائل والأواخر»، ونقرأ فيه أنه «كلما كثر احترام النساء عند  
قوم كثر أدبهم وظرافتهم، فعدم توفية النساء حقوقهن ، فيما  
ينبغي لهن الحرية فيه، دليل على الطبيعة البربرية». ولم تكن  
صدفة أن آخر كتاب أخرجه قلم رفاة كان «المرشد الأمين في  
تعليم البنات والبتين» وهو الكتاب الذى طبع فى العام الذى  
افتتحت فيه أول مدرسة لتعليم البنات، وهو العام نفسه الذى  
توفى فيه رفاة الطهطاوى رائد التنوير الأول عام ١٨٧٣.

---

## على مبارك طليعة الأفندية

من يسمع عن «علم الدين» فى هذه الأيام؟ ومن يعرف مؤلفها؟ هل يذكر الطلاب الذين يذهبون إلى قاعات الدرس كل يوم، فى كل مراحل التعليم، اسم مؤلف هذا الكتاب الذى تدين له مدارسهم الحديثة بالكثير؟ هل يعرف الذين يدخلون دار الكتاب، فى القاهرة، اسم الرجل الذى أنشأ هذه الدار وقام بتنظيمها وتزويدها بأكبر ثروة عربية من المخطوطات والمطبوعات الأولى؟ هل يعلم العابرون فوق «القناطر الخيرية» اسم المهندس الذى أسهم فى إكمالها؟ هل تعلم السائرون فى شوارع القاهرة العجوز شيئاً عن الرجل قام بتنظيمها؟ هل تلقى ركاب قطارات السكك الحديدية فى مصر معلومات عن ذكرى الرجل الذى أشرف على أكبر توسع لها فى عهد الخديو إسماعيل؟ لا أظن أن الكثيرين يسمعون عن على مبارك مؤلف

---

«علم الدين» أو أن طلاب المدارس يذكرون هذا الرجل الذي هو أبو التعليم. وأحسب أن أغلب طلاب دار العلوم وطالبتها في القاهرة يجهلون اسم الرجل الذي أنشأ كليتهم، ولن نجد واحدا من بين مائة، من شباب الصحافة والإعلام، قد سمع عن مؤسس مجلة «روضة المدارس». ولن يجد الداخلون إلى دار الكتب المصرية القديمة، أو الحديثة، صورة أو تمثالا لعلى مبارك الذي أقامها. ومن المؤكد أن أغلب القائمين على مبناها المطل على كورنيش النيل في القاهرة لم يسمعوا عن مؤسس دارهم القديمة. ولن نجد حول القناطر الخيرية، أو في الطرق المتعددة في مدينة القاهرة، أو حتى الاسماعيلية، من يذكر أبنائها باسم على مبارك ناظر الأشغال وناظر المعارف العمومية وناظر السكك الحديدية وناظر القناطر الخيرية، والمترجم والمؤلف الذي خلف لنا «علم الدين» والخطط التوفيقية وغيرها.

ولد على مبارك عام ١٨٢٢ وتوفي عام ١٨٩٣، تحديدا في ليلة الثلاثاء الموافق ١٤ نوفمبر (٥ جمادى الأولى ١٣١١)، أي أننا نحتفل، في هذا الشهر، بمرور مائة عام على وفاته. نحاول أن نسترجع ذكراه وسط الأحداث المتلاحقة التي لا تكاد تترك



---

لنا مجالاً لاستعادة الذكرى والتواصل الخلاق مع التراث الذى ندين له بالنهضة وذكرى على مبارك لها أهميتها التى لا بد من تأكيدها فى هذه السنوات التى نلوذ فيها بقيم «الاستنارة» فى مواجهة مخاطر «الإلظام»، فقد كان على مبارك رائداً جليلاً القدر من رواد هذه الاستنارة. مزج العلم بالفنون، والخبرة العسكرية بالخبرة الإدارية، وجمع إلى الإهتمام بالتعليم الإهتمام بهندسة المدن، وبأنظمة الرى أنظمة المواصلات، وبأعمال المزارى العمل الشعبى، وأتقن علوم العرب القديمة وفنون الغرب الحديثة، وكان صورة أخرى من رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) الذى أصدر كتابه «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» حين كان على مبارك فى الحادية عشرة من عمره.

والمسافة الزمنية التى تفصل بين ولادة على مبارك ورفاعة الطهطاوى تربو على العقدين بعامين، وهى مسافة شهدت متغيرات التعليم التى استحدثها محمد على، والتى أسهم فيها رفاعة الطهطاوى نفسه بعد أن أصبح ثمرتها الأولى، وبعد أن بدأ فى مساعدة «ولى النعم» على تحقيق حلمه، فى تأسيس دولة حديثة، بين دول العالم المتقدم فى ذلك الزمان. ولذلك تختلف بداية التكوين الثقافى لعلى مبارك عن بداية التكوين الثقافى

---

لرفاعة الطهطاوى الذى سبقه فى المولد باثنين وعشرين عاما، وسبقه فى الوفاة بعشرين عاما، وذلك فارق دال فى حركة الأجيال من ناحية، وفى تغير عملية المثاقفة من ناحية ثانية. لقد كانت بداية التكوين الثقافى لرفاعة الطهطاوى دينية الطابع، أزهرية الأسلوب، أما بداية التكوين الثقافى لعلى مبارك فلاقتة بما أنطوت عليه من قيم مدنية، ارتبطت ببداية إنتشار التعليم الحديث الذى أسهم رفاعة نفسه فى تأسيس أصوله. وكانت تلك الأصول منطلقا للتعليم المغاير الذى تدرج فيه على مبارك

ومن المهم التوقف أمام دلالة هذا الاختلاف الذى ينطوى على إحدى المفارقات الدالة فى حياة على مبارك وإنجازه، فمن الطريف أن الرجل الذى يعده أغلب الباحثين أبا للتعليم فى الوطن العربى وأهم الرواد العاملين على تنظيمه وإصلاحه وتوحيده وتحديثه، بدأ حياته بالفرار من التعليم، وكان ذلك حين أوكل والده إلى أحد مشايخ القرى التى تنقل فيها مهمة تعليمه، ليعده شيخا حافظا للقرآن، فلم يحتمل الصبى طرائقهم البالية فى التعليم فهرب من قريته أكثر من مرة، ولج فى الهرب إلى أن عثر بنفسه على بداية طريقه، وتمكن من أن يلتحق بمدرسة القصر العينى (عام ١٨٢٦)، وظل بها - بعد أن نقلت إلى أبى

---

زعبيل (عام ١٨٣٧) لتحل محلها مدرسة الطب - إلى أن اختير  
لمدرسة الهندسة (عام ١٨٤٠)، تلك المدرسة التي استمر فيها  
إلى أن سافر إلى فرنسا (عام ١٨٤٥) لدراسة العلوم، بعد أن  
اختاره سليمان الفرنساوي للسفر مع أنجال محمد علي باشا  
وأحفاده في البعثة التعليمية التي عرفت باسم بعثة الأنجال.

لقد اقترنت هذه النشأة المغايرة بتغير النظام التعليمي الذي  
واكب خطوات تأسيس الدولة المدنية الحديثة التي وضع  
قواعدها محمد علي باشا في فترة حكمه (١٨٠٥ - ١٨٤٨).  
وارتبط مسار علي مبارك التعليمي نفسه بمسار الدولة المدنية  
الحديثة وخطواتها في التأسيس والازدهار على السواء، وكان  
تعليمه من البداية إلى النهاية تعليما مدنيا، أعنى تعليما واكب  
خطى دولة محمد علي الحديثة في أفقها العسكري المتسع  
اتساع طموحات محمد علي، ولم يتخل عن الصبغة المدنية رغم  
إحباط مشروع محمد علي بعد تأمر الدول الكبرى عليه واتفاقها  
على تقليص قوته عام ١٨٤١، وتواصل هذا التعليم المدني بعد  
موت محمد علي، بعد أن اتخذ مساره ضمن مسار الدولة  
الحديثة التي لم يعد من الممكن إرجاعها إلى الوراء.

ولذلك ذهب علي مبارك إلى فرنسا بوصفه طالبا مدنيا، سبق



---

له أن درس في مدارس مدنية، ولم يكن شيخا معمما، وظيفته إمامة طلاب البعثة كما فعل رفاة الطهطاوى. وكان عدد أفراد البعثة التي سافر ضمنها سبعين تلميذا، فتحت لهم مدرسة خاصة في باريس، وكان من أعضائها إثنان من أبناء محمد على باشا نفسه، وإثنان من أحفاده، أحدهما الخديو إسماعيل الذى أعان رفيقه على مبارك بعد ذلك على تحقيق أحلامه، فأصبح ناظرا للمعارف العمومية والأشغال العمومية والسكك الحديدية فى عهده. وكانت هذه المدرسة تحت رئاسة وزير حرية فرنسا الذى كان رئيس وزرائها أيضا. وكان محمد على يتلقى تقريرا عن طلبتها كل ثلاثة شهور. وقد زار إبراهيم بن محمد على هذه المدرسة يوم ١١ مايو سنة ١٨٦٤ واختبر أمامه أعضاء البعثة . وقدمت للمتفوقين منهم جوائز. فاستحق على مبارك الجائزة الثانية. كما كان ثالث الناجحين فى الإمتحان الذى نقل بعده إلى مدرسة ميتر الحربية.

وفى باريس أقام على مبارك سنتين، قضاهما مع أعضاء البعثة فى بيت واحد. وكان تعليمهم فيها عسكريا تولاه معلمون عسكريون من رجال الجيش الفرنسى. ولما أتم دراسته فى باريس أختير مع زميلين له لدراسة المدفعية والهندسة الحربية

---

فى كلية ميترز، ونال عن ذلك رتبة الملازم الثانى، ثم إلتحق بفرقة المهندسين فى الجيش الفرنسى.

وعاد إلى مصر فى عهد عباس الذى كان معاديا للانفتاح والتقدم وتحديث الدولة على السواء، ولم يكمل ما خطه له إبراهيم باشا الذى مات بعد توليه الحكم بشهور قليلة (ابريل - نوفمبر ١٨٤٩).

وظل على مبارك يتقلب فى وظائف ثانوية فى عهد عباس الاول (١٨٤٩ - ١٨٥٤) وسعيد باشا (١٨٥٤ - ١٨٦٣) ولم يرتفع إلى المستوى الذى يتمكن معه من تحقيق أحلامه فى أن تكون مصر قطعة من أوربا، وهى أحلام كان يشترك فيها مع رفيقه فى البعثة، الأمير اسماعيل الذى أصبح الخديو إسماعيل بعد وفاة سعيد باشا (عام ١٨٦٢).

وعندما تولى إسماعيل باشا الحكم (١٨٦٣م) وضع الكثير من أحلامه بين يدى رفيقه القديم فى البعثة ليعمل على تحقيقها، فألحقه بحاشيته أولا، وأوكل إليه أمر الإشراف على القناطر الخيرية، ثم اختاره وكيلا لديوان المدارس (أى وزارة المعارف) مع بقائه على نظارة القناطر (١٨٦٧)، ووصلت مكانته إلى ذروتها (عام ١٨٧٠) حين أضيفت إليه، وهو وزير للأشغال

---

والأوقاف والمعارف ، إدارة سكة الحديد، وأنعم عليه برتبة «مير  
ميران».

وكان هذا العام عام إنشاء دار الكتب التى أشرف على  
مبارك على تأسيسها بعد أن استصدر من الخديو إسماعيل أمر  
إنشائها فى ٢٠ من ذى الحجة سنة ١٢٨٦هـ (١٨٧٠) بجوار  
المدارس، داخل سراى درب الجماميز، ووضع لها نظاما  
للمطالعة والمراجعة والنسخ، وجمع فيها ما كان متفرقا فى  
المساجد والزوايا والبيوت من نواذر المخطوطات، ومن الكتب  
المطبوعة التى بدأت طباعتها مع إنشاء مطبعة بولاق (١٨٢٢)  
بعد أن ظلت الطباعة العربية مقصورة على مطبعة الأستانة.  
وألحق بدار الكتب معرضا للآلات الطبيعية والرياضية، كان طلبة  
المدارس يذهبون إليها للمشاهدة والمران، وأنفق على شراء تلك  
الآلات نحو أربعة آلاف جنيه، وهو مبلغ ضخم بمقياس ذلك  
الزمان. وسرعان ما وضع تصميمًا معماريًا جميلًا لمبنى دار  
الكتب الذى لا يزال يحتل مكانه فى ميدان باب الخلق فى القاهرة  
القديمة.

وبعد ذلك بعام واحد (فى ١٨٧١) أنشأ على مبارك ديوان  
المدارس، ليوحد كل أنظمة التعليم، ويصلح أنظمتها، تحت



---

رعاية مركزية تقوم بإتمام عملية تحديث التعليم وإكمالها . وخلال هذا العام، وفي السياق المتصاعد لتحديث التعليم، أنشأ «دار العلوم» معهداً لتخريج معلمين مؤهلين تأهيلاً حديثاً للتدريس في المدارس المدنية الجديدة التي أخذت في الانتشار في كل ربوع مصر. وكان تأسيس «دار العلوم» خطوة متقدمة في هذا السياق، في تأسيس التعليم العالي المدني في العلوم الإنسانية، بعد أن استقرت المعاهد العلمية العملية المرتبطة بتحديث الدولة، والتي تجلت قبل ذلك في إنشاء المدارس الحربية ومدارس الطب والصيدلة والتعدين والهندسة والكيمياء والري والإشارة والفنون والصناعات.

وطلب على مبارك من شيخ الأزهر أن يختار له بعض العلماء ليدرس في مدرسته الجديدة (دار العلوم) التفسير بمرتب أربعة جنيهات في كل شهر، على أن يلقي في كل أسبوع درسين زمن كل منهما ساعة ونصف، وأن يختار لهذه المدرسة عشرة من طلاب الأزهر يلحقون بها . وكانت الإعانة الشهرية المقدمة لكل واحد من هؤلاء الطلاب خمسة وعشرين قرشاً . وتم تنظيم برنامج تعليمي جديد لطلبة هذه المدرسة ليغدوا مدرسين يسدون حاجة المدارس الحديثة من المعلمين . وأخذ هؤلاء الطلاب

---

يدرسون - فوق ما تلقوه من قبل فى الأزهر من علوم اللغة والفقه بعد حفظ القرآن - الفنون المفقودة من الأزهر، كالحساب والهندسة والطبيعة والخط والتاريخ والجغرافيا، يتمون ما يدرسه الأزهر من علومه القديمة بالعلوم الحديثة التى كانت البداية المتصاعدة التى اكتملت بتأسيس الجامعة المصرية بعد حوالى خمسة وثلاثين عاما.

وقد أدرك على مبارك أن ما يقوم به من تحديث للتعليم لا يمكن أن يكتمل إلا بأمرين حاسمين، أولهما الإسهام فى إنشاء صحافة مدرسية، تعمل على نشر المعرفة الجديدة بين صفوف المعلمين والطلاب والخريجين من الأفندية الذين أخذوا يتزايدون عاما بعد عام، فأنشأ مطبعة ديوان المدارس (عام ١٨٦٧) وبعد ذلك بسنوات قليلة أنشأ مجلة «روضة المدارس» (عام ١٨٧٠) وعهد بإدراتها إلى رفاعة الطهطاوى الذى أصبح ابنه رئيسا لتحريرها. وبدأ الأمر الثانى بتأسيس المدرسة السيوفية التى افتتحت عام ١٨٧٢، فكانت البداية الحاسمة فى تعليم «المرأة الجديدة» التى سوف يتحدث قاسم أمين عن تحريرها، بعد ذلك بسبعة وعشرين عاما، عندما أصدر كتابه «تحرير المرأة» عام (١٨٩٩). وقد أعد رفاعة الطهطاوى كتابه «المرشد الأمين فى

---

تعليم البنات والبنين» بهذه المناسبة، ونشره فى عام افتتاح المدرسة (عام ١٨٧٢) قبل وفاته بعام واحد.

ولكن تحديث التعليم لم يكن سوى وجه واحد من مشروع على مبارك التنويرى المتعدد الأوجه، فقد أدرك الرجل أن تحديث التعليم ليس سوى الوجه الفكرى للمشروع، أما الوجه المادى فيتصل بازدهار العمران الحديث، وتأصيل وجود المدنية العصرية التى تضم - إلى جانب المدرسة الحديثة - العمارة العصرية والتخطيط المدنى، وأدوات الاتصال والانتقال وآلات الصناعة والتصنيع. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون وزير المعارف العمومية الحديثة وزير الأشغال العمومية التى أصبحت وسيلة أخرى من وسائل التحديث.

وتتجلى فى هذا الجانب مواهب على مواهب على مبارك المهندس المدنى، فى تخطيط المدن الجديدة، بشوارعها وأحيائها. وتدين له القاهرة فى ذلك بالكثير. ومن الشوارع والميادين التى وسعها ونسقها، فى القاهرة، فى هذه الفترة، شارع محمد على وميدانه، وشوارع منطقة الأزبكية وميادينها، وعابدين، وباب اللوق، وغيرها. وقد أزال ما كان بين منطقتى الفجالة وباب الفتوح من التلال فاقامت فيها الحدائق. وفعل

---

الفعل نفسه فى منطقة الاسماعيلية التى أراد لها أن تنطق  
بجمال ولى نعمته ورفيقه القديم فى البعثة. وأنشأ جسر قصر  
النيل بين القاهرة والجيزة، ورصف شوارع الجيزة بالحجر  
والرمل، وغرس أندر الأشجار وأكثرها جمالا. وصنع ذلك فى  
أماكن كثيرة من القاهرة وأضاء القاهرة بغاز الاستصباح، ورفع  
ماء النيل إلى بيوتها وأماكنها بإنشاء شركة المياه، وبنى مذبح  
القاهرة، وقام بتوصيل مياه الشرب من القاهرة إلى حلوان،  
ونظم الحمامات والمرافق الصحية، وأسس مبانى البريد  
والخدمات ومحطات السكك الحديدية الحديثة. وأقام مبانى  
«المديريات» فى حواضر الاقاليم، وكذلك القناطر والجسور  
والترع، وأكبرها ترعنا الاسماعيلية والابراهيمية، والأولى نسبة  
إلى رفيقه فى البعثة، والثانية نسبة إلى إبراهيم باشا الذى  
شجعه على التفوق عندما زار مقر البعثة فى باريس قبل وفاته.  
وأكمل على مبارك مشروعه التحديثى عام ١٨٧٥ عندما استجاب  
إلى ماطلبه إسماعيل من تنظيم الزراعة والرى فى مديريات  
القليوبية والدقهلية وغيرها. وكان قد أشرف على تنظيم احتفالات  
افتتاح قناة السويس وإعداد القاهرة لتستقبل ملوك  
وأباطرة العالم الجديد الذى تطلعت لتصبح عاصمة من عواصمه

---



عام ١٨٦٩.

ومن الواضح أن سفة اسماعيل في تحقيق هذا الحلم هو الذى قاد إلى خراب مصر، وهو سفة ينقلنا إلى الوجه القاتم من الصورة، أعنى الوجه الذى كان يجعل على مبارك يقف إلى جانب الحاكم الذى هو ولى نعمته دائما، والذى أدى إلى إزاحة هذا الحاكم نفسه من على العرش (عام ١٨٧٩) بعد عشر سنوات على وجه التحديد من افتتاح القناة. ولكن عصر إسماعيل كان العصر الذهبى لعلى مبارك، ففيه حدثت أعظم إنجازاته. ويعدده أخذ نجمة فى الأقول.

ومع إعفاء إسماعيل من الحكم وولايه توفيق، دخل على مبارك مرحلة مختلفة، تصاعدت بمحاولة التوسط بين توفيق والثائرين عليه من العرابيين، وانحدرت بالإنحياز إلى توفيق والعمل معه، فظل وزيرا للأشغال، فى وزارة شريف (التي تشكلت بعد الإحتلال عام ١٨٨٢)، وينعم عليه توفيق فى هذه السنة برتبة «روملى بيكر بك». ولكنه سرعان مايخرج من كرسيه الوزارى ليعود إليه ثم يخرج منه إلى الأبد. ويظل كذلك إلى أن يموت فى ضيعته ليلة الثلاثاء الموافق ١٤ من نوفمبر عام ١٨٩٢، فتحزن مصر كلها عليه، ويشيع كل طلابها جنازته بوصفه الرجل الذى

---

عمل على الوصول بتعليمهم الحديث إلى مكانته العصرية  
اللائقة. وتسير جنازته في طرقات المدينة التي نقل تنظيمها  
وتخطيطها إلى مشارف عصر جديد.

ويترك الرجل إنجازاته المادية شاهداً على ما فعل من  
تحديث في مجال الهندسة والتعليم والأوقاف والفنون، كما ترك  
لنا لوائحه التي أصحح على أساسها التعليم وقام بتحديثه،  
وأهمها لائحة رجب سنة ١٢٨٤ هـ (نوفمبر ١٨٦٨). وإلى جانب  
ذلك كله كتبه المترجمة والمؤلفة شاهداً على فكره. ولكن عندما  
نتحدث عن آثاره الفكرية نكتشف مفارقة أخيرة، وهي أن للرجل  
سنة كتب في المجالات العلمية، وهي «تذكرة المهندسين»  
و«تقريب الهندسة» و«تنوير الأفهام في تغذي الأجسام»  
و«خواص الأعداد» و«طريق الهجاء والتمرين» و«الميزان في  
الأقية والمكاييل والأوزان»، ومع ذلك فلا أحد يذكر هذه الكتب  
بالقياس إلى كتبه الأدبية أو الإنسانية. والأمر نفسه ينطبق على  
ترجمته لكتاب سديو عن «تاريخ العرب» عن الفرنسية، فأهم ما  
ترك الرجل في ذاكرة الثقافة العربية ثلاثة كتب هي: «نخبة الفكر  
في تدبير نيل مصر» في مجلد واحد و«الخطط التوقيفية» في  
عشرين مجلداً، و«علم الدين» في أربعة مجلدات، نثر على مبارك

---

فى قالبها القصصى أهم أفكاره وأكثرها إثارة للانتباه فى هذا  
الزمان الذى نعيش فيه.

---

## طه حسين وأحمد شوقي

فى شهر أكتوبر الماضى، احتفت العواصم الثقافية العربية بمرور عشرين عاما على وفاة طه حسين، وكان لاحتفال القاهرة دلالة خاصة، فذكرى طه حسين تمر هذه المرة موازية لمرور عشرين عاما على حرب أكتوبر، ومرتبطة بمواجهة القاهرة لحملات الإظلام التى تحاول القضاء على التراث التنويرى الذى أسهم فيه طه حسين بما جعله رمزا للتنوير وشعارا له. ومن الطبيعى أن تغطى ذكرى طه حسين على كل ما عداها فى هذا السياق. ولذلك انقضى شهر أكتوبر دون أن تتذكر القاهرة ذكرى أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٩ - ١٩٣٢) الذى توفى فى الساعة الثانية فى ليلة الرابع عشر من أكتوبر عام ١٩٣٢، أى منذ واحد وستين عاما على وجه التحديد.

والواقع أن ذكرى شوقي ليست بعيدة عن ذكرى طه حسين. ولا يرجع الأمر فى ذلك إلى أن كلا العلمين قد توفى فى شهر



---

أكتوبر، أو إلى أنهما كانا من مدرسة فكرية واحدة، فالمسافة بعيدة بين نظرة أحمد شوقي الإحيائية إلى الحياة ونظرة طه حسين الليبرالية، والمسافة بعيدة كذلك بين المؤثرات الفرنسية التي خضع لها شوقي حين ذهب إلى باريس قبل نهاية القرن التاسع عشر، والتي خضع لها طه حسين حين ذهب إلى فرنسا في منتصف العقد الثاني من القرن التاسع عشر، والمسافة أبعد بين نشأة أحمد شوقي الذي ولد في بلاط الخديوى اسماعيل، وكان يصف نفسه بأنه:

شاعر الأميز وما بالقليل ذا اللقب

ونشأة طه حسين الذى تربى تحت ظلال شجرة البؤس مع المعذبين فى الأرض، وأودى الجهل المصاحب للفقر بنعمة بصره، وظل شببها بأبى العلاء الذى كان يحبه، ويتحد معه عاطفيا، إلى الدرجة التى جعلته يستهل حياته العلمية بأن يصدر عنه كتابه «تجديد ذكرى أبى العلاء» الذى نال به أول درجة دكتوراة تمنحها الجامعة المصرية عام ١٩١٤. وإذا كان أبو العلاء هو الشاعر الأثير لدى طه حسين بنزعاته الزهدية الروحية فالشاعر الأثير لأحمد شوقي كان الحسن ابن هانى وأقرانه من الشعراء المقبلين على الحياة، المستمتعين بها.

---

ولكن مع هذا البعد بين شوقي وطه حسين فقد كانت بين الاثنين مودة خاصة، فتد على الذهن ذاكرهما معا، وذلك من الزاوية التي كانت تعطف الناقد على الشاعر الذي يتناوله بالنقد، ويختلف معه، ويرفض اتجاهه الابداعي العام، ولكن دون أن يصل به الأمر إلى حد العداء، أو حد الهجوم العنيف الذي لا هوادة فيه، على نحو ما فعل عباس محمود العقاد الذي وضع أحمد شوقي على «سفود» النقد في أكثر من عمل، خصوصا كتابه الديوان الذي أصدره بالاشتراك مع صديقه إبراهيم عبد القادر المازني لهدم أعلام المدرسة الإحيائية، وعلى رأسهم أحمد شوقي الشاعر الذي اختص العقاد بالهجوم عليه، والمنفلوطي الناثر الذي أختص إبراهيم عبد القادر المازني بالكشف عن تقليديته.

وطه حسين يتفق مع عباس العقاد في النظرية العامة للشعر في النهاية ، كلاهما يؤمن أن الشعر تعبير عن وجدان صاحبه، وأن القصيدة هي وجدان الشاعر المتفرد منظوما، وأن الصورة الموحية المبتكرة هي جوهر الشعرية ، وأن النغمة الإيقاعية المهموسة هي النغمة الشعرية، وأن الشعر هو صوت الفرد المبدع المتفرد الذي يتوجه إلى قارئ فرد. ومن هنا لم يقتنع

---

كلاهما بالخصائص الكلاسيكية التي انطوى عليها شعر أحمد شوقي والتي كانت تتباعد عن النموذج الرومانسي للشاعر، ذلك النموذج الذي جمع الإعجاب به بين طه حسين والعقاد. ومع ذلك فإن نقد طه حسين لأحمد شوقي لم يشبه نقد العقاد في القسوة والحدة والعنف والإلحاح. لقد كان نقدا هادئا، متسامحا، لا يخلو من السخرية أحيانا، ولكنه لا يستبدل الخطاب العقلاني بالخطاب الانفعالي، ولا يخلط بين النقد الذاتي والنقد الموضوعي، ويبقى في كتابته على المسافة التي تبقى على إمكان الحوار، ولذلك اختلفت علاقته بأحمد شوقي عن علاقة العقاد، وظلت علاقة تنطوي على التقدير والاحترام والمحبة، رغم اختلاف اتجاهات الذوق وتباعد المثل العليا الإبداعية. وأحسب أن هذه العلاقة بين طه حسين الناقد وشوقي الشاعر هي التي ينبغي أن تكون نموذجا للناقد الذي يحب أن يظل نقده روح التسامح الذي لا ينفي الاختلاف وإنما يقيمه على قاعدة تسمع، دائما، بالحوار.

وقد جمع طه حسين نقده لأحمد شوقي ونقده لقرينه وصنوه حافظ إبراهيم في كتابه الذي صدر بعنوان «حافظ وشوقي» في مارس ١٩٢٢ بعد أشهر قليلة من وفاة الشاعرين. وقد إستهله

---

بدراسة بعنوان «الأدب الجديد» يلخص فيها مسيرة الأدب العربي منذ مطالع النهضة إلى وقته، ويعرض للدور التأسيسي الذي قام به محمود سامي البارودي بوصفه رائد الأحياء الذي سار في أثره أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وصاحبهم الذين واصلوا مسيرة الأحياء، ولكن طه حسين يلاحظ، في هذه الدراسة، أن تجديد «النثر» كان أسبق من تجديد الشعر، وأن النثر انفتح على أفق من التطور والتغير والاتساع ومواكبة الحياة الجديدة، والإفادة من منجزات العصر وتجسيد قيمه على نحو لم يستطع الشعر أن يؤديه. وإذا يربط طه حسين هذه الظاهرة بتحرر النثر من التقاليد الراسخة التي كبلت حركة الشعر فإنه يضيف إلى سطوة هذه التقاليد ما لاحظته من كسل الشعراء في تثقيف أنفسهم بمعارف العصر من حولهم، واستغراقهم في التراث إلى الدرجة التي تكاد تنسيهم وجودهم المعاصر، وعدم تطلعهم إلى أفق معرفي مغاير. ويجد مل طه حسين نظريته هذه، في رده على صديقه محمد حسين هيكل، الذي دخل معه في حوار حول ظاهرة تطور النثر وجمود الشعر، فيقول إن شعراءنا جامدون في شعرهم لأنهم مرضى بشئ من الكسل العقلي بعيد الأثر في حياتهم الأدبية، فهم يزدرون العلم

---



---

والعلماء ولا يكبرون إلا أنفسهم ولا يحلفون إلا بها، وهم لذلك أشد الناس انصرافاً عن القراءة والدرس والبحث والتفكير. وكيف يقرأون أو يبحثون أو يفكرون وهم أصحاب خيال، ومن شأن الخيال أن يصعد في السماء بجناحيه في غير تفكير ولا بحث؟ فأما البحث والتفكير فشأن العقل، والعقل عدو الخيال وهو عدو الشعر، والعقل ميزة الفلاسفة وميزة العلماء، والشعراء أجل وأعلى أن يكونوا فلاسفة أو علماء إنما هم شعراء.

ومن اليسير أن نلاحظ في حديث طه حسين عن كسل مدرسة شوقي وحافظ نوعاً من السخرية المبطنة التي ترجع إلى الاقتصار على الثقافة الشعرية القديمة. وإذا كان طه حسين يعيب على الشعراء أنهم لم يطلعوا على الفلسفة. ويخوضوا في غمار الفكر، فإن ذلك يرجع إلى أمرين : أولهما إعجاب طه حسين العام بالشاعر المفكر الذي يشعر بما يفكر. ويفكر فيما يشعر به. وثانيهما إعجابه الخاص بأبي العلاء المعري شاعره الأثير. وقد رد طه حسين في أكثر من موضع عبقرية المعري إلى قدرته الفائقة على التفكير الشعري أو الفكر الشعري. وهي مقدرة لم يرها طه حسين في أحمد شوقي الذي كان ينتظر منه ذلك على وجه الخصوص، والمؤكد أنه كان يتوقع من أحمد

---

شوقى ما لم يتوقعه من صنوه حافظ إبراهيم ، وذلك لثقافة شوقى الغربية، واطلاعه الباكر على الآداب الفرنسية، ومكانته الاجتماعية التى أتاحت له من السفر والتجارب ما لم تتحه المكانة الاجتماعية المتواضعة لحافظ إبراهيم.

ولذلك نلاحظ تركّز النقد فى كتاب حافظ وشوقى على أحمد شوقى على وجه الخصوص. يبدو ذلك فى اعتراض طه حسين على المقدمة التى كتبها صديقه هيكل للطبعة الثانية من «الشوقيات»، حيث يذهب إلى أن أخطر عيوب شوقى الشعرية هى أن شعره لا يبين عن شخصيته ولا يشف عن وجدانه، ويبدو الاتجاه نفسه فى حديث طه حسين عن المثل الأعلى وعن الذوق الأدبى، وفى نقده التطبيقى التفصيلى لقصيدة شوقى :

قفى يا أخت يوشع خبرينا أحاديث القرون الغابرينا

وفى الموازنة الأخيرة التى أقامها طه حسين بين حافظ وشوقى وجعلها ختاماً لكتابه، وإذا كانت تقليدية شوقى الاحيائية هى مصدر الضعف الشعرى، ومن ثم غلبة النظم لا الشعر فى ديوان الشوقيات، فإن هذه العلة تتأكد بنقيضها الذى يكشف عن المثل الأعلى للشعر الجيد. ويعقد طه حسين المشابهة الشهيرة ، فى هذا المجال، بين الشعر والمرأة،

---

فالشعر الجيد، عنده، يمتاز قبل كل شيء بأنه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة. مرآة تمثل هذه العاطفة تمثيلا فطريا بريئا من التكلف والمحاولة. فإذا خلت نفس الشاعر من عاطفة، أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق لسان الشاعر بما يمثلها فليس هناك شعر. وإنما هناك نظم لا غناء فيه.

وقد نُظر طه حسين في مرآة شوقي قلم يجد فيها من شوقي إلا القليل، وجد أصداء الماضي تتردد طاغية، علي نحو كان يغمر اللاوعي الشعري عند شوقي بالقوالب والتراكيب القديمة. ويبدو أن للوزن الشعري دورا مهما في عملية التداعي التي يستدعي بها البحر العروضي ونغماته من ذاكرة الشاعر كل ما يجانسه بجامع التشابه الصوتي. وذلك ما حدث بالفعل في قصيدة شوقي التي كتبها بمناسبة انتصار كمال أتاتورك والتي مطلعها :

الله أكبر كم في الفتح من عجب      يا خالد الترك جدد خالد العرب  
فهذا المطلع نفسه ليس سوى ترجيع لمطلع آخر من الوزن  
نفسه والقافية نفسها من قصيدة ابن النبيه الشاعر المصري  
التي تبدأ بهذا البيت :

الله أكبر ليس الحسن في العري      كم تحت لمة هذا التركي من عجب

---

---

ويبدو واضحا أن الوزن المتحد والقافية وتكرار النغمة وتكرار كلمة التركي وما صاحبها قد قادت إلى أن بيت شوقي الذي كتبه في موضوع جديد قد أصبح تقليدا لشعر قديم. ولكن طه حسين يكشف عن فزلق تقليدية أحمد شوقي من منظور آخر، حين يتحدث عن شعراء الغرب، بوصفهم النموذج الذي يضرب به المثل لشوقي وأقرانه كي يتحرروا من التقاليد ويصلوا الشعر بالفكر، ويحدقوا بأبصارهم في الطبيعة من حولهم، ويتأملوا بشعر الفكر دلالات الكون من حولهم. ويتوقف طه حسين بوجه خاص عند بودلير ليدرس من خلال شعره علاقة الحرية بالفن، وهو الموضوع الأثير جدا لدى طه حسين. وخلاصة رأيه أنه لا فن دون حرية، وأن إبداع بودلير المتميز إنما يرتبط بقدرته على تحطيم الأعراف التي كبلت غيره، وتدمير القيود التي عاقت إبداع سوه. وإذا كان الذوق العام قد ثار على بودلير ورفض شعره عندما أصدر ديوانه الشهير «أزهار الشر»، فإن ثمرة هذا الديوان كانت إبداعا خالصا، ظل يردد اسم صاحبه عبر السنوات والعقود. وذلك ما كان يريده طه حسين من أحمد شوقي، أن يتمرد على قيوده، وأن يتحرر من سطوة المكانة الاجتماعية التي قيدته إلى قصر الخديوى. ومن سطوة

---



---

التقاليد التي جعلته لا يكاد يفارق التقاليد. ومن سطوة العرف الأدبي العام الذي جعله لا يغادر قواعد اللياقة.

إن الإبداع حرية، والنقد كذلك إبداع حر عند طه حسين. ولذلك يقول في نقده لشوقي وأضرابه إنه يصر على حرите حين ينقد قصائدهم، فقد تعود هذه الحرية وحرص عليها وأكبرها عن أن يضحي بها في سبيل إنسان مهما تكن منزلته من الناس. وبهذه الحرية كتب طه حسين ما كتب عن أحمد شوقي. وانتهى إلى أن شعره لا يحقق المثل الأعلى الذي يؤمن به. وإذا كان لم يجد صورة شخصيته في شعره، حين تباعد هذا الشعر عن ذات صاحبه، وطفئت عليه النقلية والخطابة والغيرية فإنه لم يجد البعد الذاتي من وصف شوقي الشهير للطبيعة، وذلك لأن شوقي لم يقف إزاء الطبيعة ليعكس عبر مرآتها مشاعره، أو يتأملها. التأمل الشعري الذي تميزت به المدرسة الرومانسية، وإنما توقف شوقي عند الطبيعة ليحسبها في تشبيهاته، فتحدث عن «البسفور» كأنه يراه، وكان شعاره في الحديث عن الطبيعة:

تلك الطبيعة قف بنا يا سارى حين أريك بديع صنع البارى  
وأحسب أن تلك هى نقطة الضعف الوحيدة فى نقد طه  
حسين لأحمد شوقي. أعنى أنه حاول أن يسقط على شعر شوقي

---

مفهومه الخاص للشعر، ولم يتوقف الوقفة المطلوبة لتبين مفهوم شوقي المغاير، فضلا عن ما يمكن أن تنطوي عليه الكلاسيكية الاحيائية من قيم شعرية خاصة. ولو فعل طه حسين ذلك لاكتشف أن لشعر أحمد شوقي رؤية تنطوي على جمالاتها الخاص وقيمها المتميزة. والبعد الأخلاقي قرين البعد الروحي في هذه الرؤية، كلاهما يتحول إلى وعى بدائية الحركة في الكون، وعى بمصير الإنسان العابر، وإدراك للحياة من حيث هي نورة من الصعود والهبوط.. الخ. وما أكثر القيم اللافتة التي ينطوي عليها شعر شوقي لو نظرنا إليه من خلال هذا المنظور. لكن إذا حاسبناه من منطلق رومانسي بحت، ومن زاوية تقصر قيمة الشعر على إبانته عن شخصية صاحبه فإن جوانب كثيرة من شاعرية شوقي تنفلق أمامنا، ولا تبرز لنا. وهذا هو ما حدث مع نقد طه حسين لشوقي الذي استطاع أن ينفذ إلى جانب من شعر شوقي. وهو الجانب التقليدي، ولكنه لم يجاوز هذا الجانب السلبي إلى الكثير غيره من الجوانب الإيجابية.

وإذا كانت هذه النتيجة تعلم النقاد أن لا تكون نظرتهم

---

---

النقدية نرجسية خالصة، بالمعنى الذى لا يعجبون به إلا بالشعر الذى هو صورة من ذوقهم، فإنها تفيدنا معرفة بنقد طه حسين، من حيث تمثله للنموذج الجمالى نفسه الذى تمثله العقاد فى نقد شوقي. ولكن يظل الخلاف بين الناقلين لافتا فى التعامل النقدى مع الشاعر شوقي، فقد ظل طه حسين محافظا على نبرته الهادئة، وحواريته التى كانت أكثر تسامحا من جدلية العقاد.

---

## ذكرى طه حسين ١٨٨٩ - ١٩٧٣

عديدة ذكريات أكتوبر، تحمل إلى النفس ألوانا من المشاعر المتباينة، بعضها عام وبعضها خاص، لكن ذكرى واحدة منها لها موقعها المتميز كل التميز في النفس، ذلك لأنها ذكرى يمتزج فيها الشعور العام بالخاص، وتلتقي خسارة الوطن بالامة، أحزان الفرد بالمجموع، مطامع الطليعة المثقفة بهوم أبناء الوطن كلهم. تلك هي ذكرى طه حسين الذي فارقنا في مثل هذا الشهر منذ عشرين عاما على وجه التحديد. أذكر وفاته مع كل أكتوبر، قرب نهاية الشهر، في الثامن والعشرين منه على وجه التحديد، بعد اثنين وعشرين يوما من ذكرى السادس من أكتوبر في العام نفسه، فقد توفي طه حسين في ذروة التصاعد الخاض بحرب أكتوبر، وفي غمار ما أعقبها من نتائج مباشرة.

---

---

ولذلك تمتزج ذكراه بذكرى أكتوبر الامتزاز الذى يصل العام  
بالخاص والفردى بالجمعى.

ولكن لذكرى العميد مكانة خاصة فى نفسى، وفى القسم  
الذى أنتمى إليه، والكلية التى أعمل بها، والجامعة التى كان علما  
من أعلامها. ولذلك استرجع هذه الذكرى بكل ما صاحبها وارتبط  
بها، فى كل أكتوبر، وأتأملها بكل ما تحمله من دلالة. أذكر  
الحزن الذى انتشر فى كلية الآداب - جامعة القاهرة، الوعى  
الفاجع الذى غمرنا فى قسم اللغة العربية - قسم طه حسين،  
الجنائز التى سرنا فيها من حرم جامعة القاهرة، معقل طه  
حسين، ورمزه، وحلمه الذى ظل يدافع عنه دفاعه عن مستقبل  
الثقافة فى الأمة العربية. الأصدقاء من أبناء جيله، تلامذته من  
أساتذتنا، وتلامذتهم الذين اختير من بينهم من يحمل أوسمة طه  
حسين فى صدر الجنائز، أذكر هؤلاء جميعا فهم أساتذتى  
وأصدقائى وزملائى. عبد العزيز الأهوانى الذى كان يسير فى  
جلاله المعتاد، عبد الحميد يونس الذى استهل دراسة الأدب  
الشعبى، لويس عوض الوجه غير التراثى من تلامذة العميد، عبد  
المحسن بدر أقربهم إلى نفسى. محمد أنيس الذى تعلمنا منه  
معنى التاريخ الاجتماعى المعاصر. صلاح عبد الصبور، يوسف



---

إدريس. صلاح جاهين. عبد الرحمن الشرقاوي. يوسف السباعي. أمل دنقل. وغيرهم من الكثيرين الذين فقدناهم والكثيرين الذين ندعو لهم بالعافية وطول العمر. ولم تكن الجنازة مقصورة على المصريين وحدهم، فطه حسين لم يكن رمزا مصرياً بل قومياً، فجاءت جنازته قومية بكل معنى الكلمة. ومازلت أذكر حفلة التآبين التي أقامتها جامعة الدول العربية في القاهرة، حيث استمعنا إلى الأصوات العربية التي أذكر منها بوجه خاص قصيدة نزار القباني في رثاء العميد وكلمة عبد العزيز المقالح عن اليمن.

كان ذلك منذ عشرين عاماً. لم أشهد جنازة خرجت من جامعة القاهرة قبل ذلك أو بعده. ولم أشهد جنازة ضمت كل هذا العدد من مثقفي الأمة العربية ومبدعيها. ولم أشهد جنازة بدأت بالمتقنين الطالعين من الجامعة وانتهت إلى طوفان بشري من بسطاء الناس الذين كانوا خارج أسوار الجامعة.

وقتها سألت نفسي: ما الذي يجعل طه حسين رمزا لهؤلاء جميعاً؟ ولماذا تحولت جنازته إلى نهر من البشر يضم المثقفين، المتعلمين وغير المتعلمين، المصريين وغير المصريين، ممثلي الحكومة وممثلي المعارضة، الأفندية والشيوخ، العلماء والأدباء،

---

---

المدنيين والعسكريين. هذا السؤال لم يفارقني لسنوات طويلة بعد ذلك، ولا يزال يلح على ذهني إلى وقتنا هذا . أذكر أنني كتبت مقالا في جريدة الحياة منذ ثلاثة أعوام على وجه التقريب (تحديدا في ١٤/١٢/١٩٨٩) بعنوان لماذا طه حسين؟ حاولت فيه تحديد الأسباب التي جعلت من طه حسين - وهو أحد رموز التنوير - يتحول إلى الرمز الكلي الذي يطفئ على بقية الرموز ويحجب عنها الضوء ، وكان ذلك (عام ١٩٨٩) بمناسبة الاحتفاء بمرور مائة عام على ميلاد كوكبة من أعلام التنوير، أقران طه حسين الذين ولدوا معه في العام نفسه، من أمثال عباس محمود العقاد وأبراهيم عبد القادر المازني اللذين ولدوا عام ١٨٨٩م . وكانت الإجابة عن السؤال مرتبطة - في جانب منها - بالدور الذي قام به طه حسين في الثقافة العربية، بوصفه رمزا لصراع الجامعة الدائم مع سطوة التقاليد الاجتماعية والفكرية المتخلفة من ناحية ، وسطوة الحكم الاستبدادي من ناحية ثانية. وكانت الإجابة - في جانبها الثاني - مرتبطة بشمول المشروع الثقافي الذي تبناه طه حسين ودعا إليه، ومحاولته الوصول بهذا المشروع إلى مستويات من التطبيق ساعده على أدائها تعدد أنواره الوظيفية في المجتمع. وارتبطت الإجابة، في جانبها

---

---

الأخير، بالمعجزة الفردية لطف حسين، أعنى معجزة الإنجاز  
البشرى المتفرد للكائن الذى تجاوز واقعه المتخلف على  
المستوى العام فى الوقت الذى تجاوز شرطه الانسانى المعوق  
على المستوى الخاص، ومن ذا الذى كان يمكن أن يصدق أن  
ذلك الفتى النحيل الفقير فاقد البصر الذى وصفته «الأيام» بأنه  
كان يدب الخطى فى قرية نائية غارقة فى الجهل والفقر، يغدو  
أستاذًا جامعيًا وعميدًا ومدير جامعة ووزيرًا للتعليم ورجل  
سياسة وصحافيًا وصاحب جريدة ومجلة وأديبًا وناقدًا للأدب  
ومؤرخًا ومحققًا ومترجمًا وفيلسوف تربية ومتفلسفًا فى  
الحضارات، ويتحقق على يديه من الخير للجميع ما حلم به  
الجميع؟!

ولكن حين أسترجع مشهد جنازة طه حسين مرة أخرى ،  
بعد كل هذه السنوات، وبعد كل ما مر على هذه الأمة من  
أحداث، أجد السؤال الأساسى نفسه يكتسب أبعادًا جديدة،  
ويمكن الإجابة عنه بأكثر من طريقة. أذكر أن محمد أنيس قال  
لعبد العزيز الأهوانى، ونحن نسير فى الجنازة، هل كل هؤلاء  
الذين يسرون حولنا ينتمون إلى طه حسين مثلنا، ويمثل لهم ما  
يمثله لنا؟ وأجاب عبد العزيز الأهوانى بقوله إن طه حسين يمثل

---

---

لكل فريق من الناس معنى رمزيا مختلفا، ولكن كل المعانى التى يمثلها تقوم على قاسم دلالى مشترك يربط بين الجميع رغم كل تناقضهم. هذا القاسم المشترك هو حلم التقدم الذى يعنى الانتقال من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ومن التبعية إلى الاستقلال، ومن الجهل إلى العلم، ومن الظلام إلى الاستنارة، ومن النقل إلى العقل، ومن التقليد إلى الإبداع، ومن الظلم إلى العدل، ومن المحلية إلى القومية، ومن القومية إلى الانسانية.

كنت أثناء استماعى إلى كلمات الأهوانى أتطلع حولى فأجد شوقى ضيف إلى جانب سهير القلماوى، يوسف إدريس إلى جانب يوسف السباعى، صلاح عبد الصبور إلى جانب صلاح جاهين، مدير الجامعة إلى جانب المعيد، رئيس قسم اللغة العربية إلى جانب ساعى القسم، أساتذة الجامعة إلى جانب رجال الدولة، رجال الدولة إلى جانب المواطنين الذين انضموا إلى الجنازة، وهى تعبر جسر الحامضة الذى يصل الجامعة بحى المنيل. وكانت كلمات الأهوانى تتحول إلى أصداء متحولة، تتحول معها صورة طه حسين نفسه. مرة يغلو أشبهه بالأب الذى ينجب أبناء مختلفين فى الاتجاهات والنزعات ولكنهم يبدأون منه

---

فى اختلافهم ويعودون إليه، دون أن ينكروه أو ينكروهم، فقد اتفق وإياهم على حق الاختلاف، واتفقوا وإياه على التسامح فى الحوار. مرة ثانية يغدو أشبه بالنيل الذى كانت تعبر الجنازة فوق أحد جسوره، ينهل منه الجميع دون أن يردهم، ويتسبب إليه الجميع لأنه ساعدهم على الوجود. ومرة أخيرة يغدو أشبه بالعمل الأدبى المعجز، دائماً حمال أوجه، ودائماً يقبل التفسير المتجدد والمتعدد.

وأحسب أن هذه التشبيهات الثلاثة تنطوى على عنصر دلالى واحد يرتبط بتعدد أوجه طه حسين عند المعجبين به. لقد رأت قبة الطليعة الجامعية - ولا تزال - رمزا لإمكان تحقيق استقلال الجامعة، وتأكيد انتصارها على جمود التقاليد الاجتماعية والفكرية والسياسية، ومجازة التأصيل النظرى للمشروع الحضارى فى الجامعة إلى التطبيق العملى خارج أسوارها. ويرى فيه دعاة الاستنارة من المشايخ والأفندية رمزا لانتصار العقل على النقل، والاجتهاد على التقليد، والإبداع على الاتباع. ويتطلع إليه دعاة الإصلاح بوصفه نموذجا يجمع بين الأصالة والمعاصرة، بين القديم والجديد، بين طرائق القدماء فى علوم الرواية ومناهج المحدثين فى علوم الدراية. وينظر إليه



---

الراديكاليون على أنه مثال التمرد الجذري الذي لا يقبل المهادنة، والرفض الحاسم الذي لا يعرف التردد، والعلمانية التي لا يخيفها إرهاب المتزمتين. وتعرفه المرأة بوصفه نصيرا لها، منحها مكانتها التي تستحقها في الجامعة، ورعاها أستاذا، وناقدا، ووزيرا للمعارف ومشرفا على الثقافة والفنون. ويتذكره الأزهريون المتمردون من حيث هو طليعة التمرد على تقليدية أساتذتهم، وبداية الثورة الحديثة على أساليبهم الجامدة في التعليم. ويعدّه رجال الصحافة قائدا من أشجع قادتهم في مواجهة الاستبداد والدفاع عن حرية الرأي. ويسترجع المبدعون صولته في التأثير النقدي، والدفاع عن الجديد والحث عليه، ومواجهة القديم والتفكير منه. وإذا كانت الصفوة ترى فيه مثالا لرجل النخبة، الباريسي الشمائل، المتأنق الملبس، المترفع السلوك، المرهف التنوق، فقد وجدت فيه العامة والحرافيش ابنها البار الذي لم ينسها قط، فظلت على خاطره، وظل مخلصا في انتمائه إليها، إلى أن تمكن من أن يجعل التعليم - كالماء والهواء - حقا للجميع.

كانت كلمات أستاذي عبد العزيز الأهواني تشير من الخواطر، في ذهني، ما يرتبط بالتشبيهات السابقة. ألقى الرجل كلماته في

---

تؤدة وتأمل، كأنه كان يفكر معنا بصوت مسموع. وتدخل أستاذى الشاب، عبد المحسن بدر، فى الحوار، كلماته حادة كالغداة، واعتراضاته اجتماعية لا تتغير. قال إن طه حسين ينتمى إلى التقدم حقا، ولكن بمعناه الاجتماعى، فهو ابن «شجرة البؤس» التى تظل «المعذبين فى الأرض»، والذين ينتسبون إليه فعلا هم الذين يؤمنون بالعدل الاجتماعى إيمانهم بالحرية، وبالعقلانية إيمانهم بالمساواة، وإن يبقى من طه حسين سوى المضمون الاجتماعى لكتابات على مستوى الإبداع، والدلالة الاجتماعية لمنهجه على مستوى الدرس الأدبى. وظل عبد المحسن بدر يكمل فكرته. يستجيب إليه الأهوانى الذى كان يحبه بأسئلة حانية، هادئة، ويوافقه محمد انيس الذى كان لا يعرف منهجا للتاريخ بعيدا عن التحليل الاجتماعى للوقائع والأحداث وصراعات القوى السياسية.

وكانت المناقشة تمضى مع الجنازة فى سيرها. والخواطر التى تثيرها تمضى فى الأخرى فى ذهنى. وكان مكانى فى الجنازة مكان الحفيد الذى يودع جده، ويسير إلى جانب أساتذته الذين هم تلامذة هذا الجد الذى أحب أحفاده حبا يزيد على حب الأبناء. وكانت كلمات عبد العزيز الأهوانى وأسئلة

---

محمد أنيس واعتراضات عبد المحسن بدر تحفر مجرى لتيار  
متدفق من الخواطر التي بدأت يومها ولم تنقطع إلى اليوم.

أذكر، الآن، أن كلمات أستاذي عبد العزيز الأهواني، رحمة  
الله عليه، كانت تفرس، في وجداني، معنى حضور المعجزة  
الفردية لطله حسين، أعني معجزة هذا الغلام الفقير الذي فقد  
بصره نتيجة الجهل والفقر، والذي استطاع أن ينتصر بإرادته  
على عاهته، فيستبدل بالبصر البصيرة، وينتصر على جهل  
مجتمعه، فيستبدل بالإظلام الاستنارة، ويحقق حلم المعذبين في  
الأرض ليغدو التعليم كالماء والهواء حقا للجميع لا لطبقة دون  
أخرى. وأذكر، بالمثل أن كلمات أستاذي عبد المحسن بدر،  
رحمة الله عليه هو الآخر، كانت تؤكد، في عقلي، الدلالة  
الاجتماعية لإنجاز طه حسين الذي اتخذ جانب المعذبين في  
الأرض لأنه كان واحدا منهم، فأصبح رمزهم الذي تجسد من  
بين أغصان شجرة البؤس، ليفتح أبواب الوعد الحق ومستقبل  
الثقافة التي تقوم على قيم العقل والعدل والحرية والجمال.

ولكن يبقى ما يصل الوجدان والعقل ويتولد عن تفاعلها معا،  
وهو البعد الانساني في إنجاز طه حسين الذي أدركته بعد ذلك.

---

---

لقد علمنا الغميد أن لا تناقض بين الانتماء الوطنى والانتماء القومى فى إطار ثقافة عربية واعدة، تستبدل بعناصرها العقلية عناصرها العقلية، فى حركتها صوب المستقبل. وعلمنا الغميد، كذلك، أن الوجه القومى للثقافة لا يتنافر مع وجهها الانسانى ، فى قيمته الواحدة المتحدة التى لا تقبل التجزؤ. ولذلك؛ لم يؤمن طه حسين بأن هناك عقلا شرقيا أو عقلا غربيا، بل آمن بأن الانسانية لها عقل واحد، عقل تختلف عليه الظروف المتباينة المتضادة فتؤثر فيه أثارا متباينة متضادة. ولكن جوهره واحد ليس فيه تفاوت ولا اختلاف.

من منظور هذا البعد الأخير، قرأ طه حسين تراثه العربى ، منذ امرئ القيس فى العصر الجاهلى إلى يوسف إدريس فى العصر الحديث، بالعقل نفسه الذى قرأ به التراث الأوروبى، منذ هوميروس الذى كان يشك فى وجوده اليونانى القديم إلى كافكا الذى كان يراه صورة أخرى من أبى العلاء. كان يقول إنه ليس ضروريا أن تكون رومانيا أو يونانيا أو فرنسية أو انجليزية أو ألمانيا أو عربية أو فارسية أو هندية لتجد اللذة الأدبية عند هوميروس أو جوته أو أبى العلاء أو الخيام أو طاغور، وإنما يكفى أن يكون لك حظ من ثقافة وفهم وذوق لتقرأ وتلذ وتستمع

---

بهؤلاء جميعاً، ففي إبداعهم جمال فنى، يتحدث إلى العقل  
الإنسانى وإلى القلب الإنسانى أحاديث تلائم ما اكتنفهما من  
الأطوار المختلفة والظروف المتباينة.

هذا البعد الانسانى يضيف إلى أبعاد صورة طه حسين فى  
وعينا المعاصر بعد عشرين عاماً من وفاته، ويصله بالثقافة  
العالمية دون أن يفقده خصوصيته، ويربطنا بالثقافة الإنسانية  
دون أن تتخلى عن هويتنا، ويضعنا ضمن العالم الكونى الذى  
نعيش فيه موضع الذى يمكن أن يسهم فى الإنتاج وليس الذى  
يكتفى بالاستهلاك، وإذا كانت وحدة الإنسانية تقوم على التعدد  
فإنها تقوم على ما يؤكد الملامح القومية المائزة على المستوى  
الخاص، فى الوقت الذى تجسد القيم الإنسانية المشتركة على  
المستوى العام. هذا ما كان يشعر به طه حسين، وما كانت  
تؤديه دلالة كلماته، حين يتكلم عن الآداب والفنون، وعن التاريخ  
والاجتماع، وعن الفلسفة والعلوم، وعن مستقبل الثقافة المحلية  
أو القومية أو العالمية. لقد كان العميد يكتب ليجعلنا نتطلع إلى  
مستقبل مغاير لإنسانية جديدة، إنسانية تحلم بعالم يتخلص من  
مثالب الماضى، ويؤسس لكل ما كان يدعو إليه عندما قال إن  
الثقافة ليست وطنية خالصة ولا إنسانية خالصة ولكنها وطنية



---

إنسانية معاً، وإن غايتها النهائية هي الارتقاء بالبشر- كل البشر-  
من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية الذي يعنى - أول ما  
يعنى - المساواة الكاملة بين أبناء المعمورة الإنسانية.

---

## عباس محمود العقاد عن الجمال والحرية

احتفلت الأوساط الأدبية في شهر يونيو الماضي بالذكرى الرابعة بعد المائة لميلاد عباس محمود العقاد الذي ولد في الثامن والعشرين من يونيو عام ١٨٨٩ وتوفي في الثالث عشر من مارس عام ١٩٦٤ . والواقع أن ذكرى العقاد تنبعث متوثبة هذه المرة ، وتذكر بالقيم التي كان يمثلها والتي نحن في أمس الحاجة إلى استمرارها في حياتنا، خصوصا ونحن نواجه ما نواجهه في وطننا العربي الذي يعاني من المخاطر الداخلية والخارجية التي تهدد حضور القيم العظمى التي سعى جيل العقاد إلى إقرارها وإشاعتها بين المواطنين من أبناء الأمة

## العربية.

والواقع أن أجل قيمتين سعى العقاد إلى تأكيدهما في مسعاه التنويرى هما قيمة الجمال والحرية. وليس من الغريب أن نعد هاتين القيمتين حجر الزاوية في إبداع العقاد وفكره على السواء. وسواء كنا نتحدث عن كتابات الرجل السياسية أو الاجتماعية أو الفلسفية أو الأدبية أو الفنية، فإن الجمال يظل هو الوجه الآخر للحرية في هذه الكتابات، والعكس صحيح في الوقت نفسه، ذلك لأنه لا وجود للجمال دون حرية، ولا حرية إلا إذا انطوت على الجمال، بل إن الحرية هي الجمال والجمال هو الحرية عند العقاد، كلاهما بمثابة تعريف للآخر ووجهه المتحد في الهوية على السواء.

والجمال هو النظام عند العقاد، هو الاتساق الذى يقع بين العناصر، ويصل بينها على نحو يوقع الانسجام فى المشاعر والعقول، ويستجيب لما تنطوى عليه هذه المشاعر والعقول من انسجام فى الوقت نفسه. هذا الانسجام الذى يصل بين العناصر قانون ثابت فى حياة الطبيعة والأحياء ومنتجات الفن على السواء. ولذلك، كان العقاد يرى الجميل فى كل ما ينطوى على الانسجام، وكل ما يتحقق به التناغم. العمل الفنى جميل

---

لأنه يحقق أقصى درجة من التناغم بين أجزائه، حيث لا يخضع شيء للمصادفة، ولا ينبني عنصر على العشوائية، بل تتضافر العناصر والأجزاء في وحدة واحدة، تنسجم مكوناتها، وتتناغم علاقاتها. والحياة نفسها عمل فني تحكمه الأصول التي تحكم بيت الشعر ولحن الموسيقى وصورة المصور. وتخرج الحياة في جملتها وتفصيلها من يد الفن الإلهي كما تخرج اللوحة من يد الصانع القدير في فكرتها الباطنة وتمثيلها الظاهر. والانسان نفسه هو أعظم الأعمال الفنية التي خلقها مبدع الكون، فما ينطوى عليه هذا الكائن من تناغم وتناسق بين الأعضاء والجوارح يحقق صورة مثلى من صور الجمال المتكررة.

ولكن العقاد الذي يقرن الجمال بالتناسب والانسجام والتناغم لا يترك هذه الصفات دون تحديدها. وهو يخص التناسب باهتمام خاص، ويحدد ما يقصده به عندما يقول إن التناسب هو أن لا يزيد عضو أو ينقص في الحجم أو الشكل، فلا يكون أضخم ولا أنحف ولا أطول ولا أقصر ولا مختلفا في التركيب واللون عما ينبغي. ولكن التناسب ليس غاية في ذاته عند العقاد، فالمهم ما ينطوى عليه من إرادة مضمرة، وما يدل عليه من دلالة ومغزى. التناسب هو الإرادة التي تتحقق شكلا، والغاية التي

---

تتناغم عناصرها، والاختيار الذي يتحقق حضوراً وحركة وحيدة.  
إنه الشكل الجميل الذي يقترن بالحياة ويعمل على تجديدها  
اقتترانه بالحرية.

وإذا كانت كلمات التناغم والتناسق والانسجام صفات  
يقتنص بها العقاد بعض أبعاد الجمال في مفهومه المجرد، من  
حيث علاقة عناصر الجميل بعضها ببعض، فإن هذه المجموعة  
من الصفات تقترن بمجموعة أخرى من صفات الحركة، فالجمال  
لا يتحقق وجوده إلا على أساس من الحيوية التي لا بد أن ينطوى  
عليها. والحيوية تعنى الحركة المتدفقة بين العناصر والأجزاء  
التي تحفظ على الاستجابة الجمالية نشاطها وتوترها الدائم.  
ويقوم العقاد، في هذا السياق، نوعاً من المقارنة بين  
الموضوعات الجميلة، فيرى أن الماء الجارى أجمل من الماء  
الساكن، والكائن الحى المتحرك أكثر إثارة للشعور بالجمال من  
التمثال الساكن الهامد، والتمثال الساكن، بدوره، لا يتميز على  
غيره إلا بما يوحى به من الحركة والانطلاق. والصوت الجميل  
هو الصوت السالك الذى يصدر عن حنجرة صافية لا يعوقها  
شيء عن الحركة والانطلاق.

وإذا كان الجمال قرين الحركة التي تتناغم بها العناصر



---

داخل وحدة الجميل. فإن هذه الوحدة تنطوى على معنى التنوع بدورها، وتستمد أهميتها من التباين الذى تنطوى عليه عناصرها. حيوية الجميل هى حيوية التنوع الذى يحققه الاختلاف الذى لا يخل بمبدأ التناغم، فالجمال ليس صيغة مصمتة متكررة. إن تنوعه بعض من صفته. وحيويته قرينة النظام الذى تنضبط به عناصر الفوضى داخل نسق.

هذا البعد الخاص بالتنوع يكشف عن المعنى الخاص الذى تكتسبه الحرية عند العقاد، فالحرية لا تعنى الفوضى أو الضرورة، وإنما تعنى إطلاق سراح الطاقات الخلاقة على النحو الذى يحيل العوائق إلى وسائل، ويتخذ من الضرورات أدوات للحرية والحرية - بدورها - هى التوازن بين الأضداد، والتناغم بين المختلفات، والتآلف بين الجمال والمنفعة، والتجانس بين الروح والمادة، والتكامل بين أفراح الفن وأوزانه. والواقع أن حرية الفن لا تختلف عن حرية الطبيعة أو حرية الكائن، فهى حرية غير مطلقة، توازن بين الروح والمادة، والقانون والعفوية، والقاعدة والانطلاق فى آن.

وإذا كانت الطبيعة تخضع لقانون عام لا يتعارض مع حريتها، فيما يقول العقاد، فإن الفن له قواعده التى تبرز هذه

القيمة. لأن قيود الضرورة هي مسبار ما فى النفوس من جوهر الحرية الصحيحة، كما أن القيود التى تثقل بها أعضاء البهلوان الماهر هي مسبار مهارته وقدرته على الخطران والوثب، فالفن طلاقة تتخذ من الضرورة أداة للتحرر، ومن القيد للانطلاق. أما الوسيلة التى تفهم بها هذه الحقيقة النفسية فهي الفن الجميل أو الملكة التى يدرك بها الفن الجميل. وانظر إلى بيت الشعر وتصرف الشاعر فيه. إنه مَنكُلٌ حق لما ينبغى أن تكون عليه الحياة بين قوانين الضرورة وحرية الجمال. فهو قيود شتى من وزن وقافية واطراد وانسجام ، غير أن الشاعر يعرب عن طلاقة نفس لا حد لها، حين يخطر بين كل هذه السدود خطرة اللعب، أو يطفر من فوقها طفرة النشاط، ويطير الخيال فى عالم لا قائمة فيه للعقبات والعراقيل.

هكذا افبتح العقاد كتابه التأسيسى «مطالعات فى الكتب والحياة» الذى صدر عام ١٩٢٤ بمقدمة هامة عن فكرة الكتاب الأساسية التى تجملها الأفكار السابقة. ويقول إن الكون كله والحياة (هى أعم من الكون فى نظره) والفن ومنظر الأرض والسماء كلها مظهر للتآلف أو تنازع بين تقيضين دائماً: قوى مطلقة وقوانين تحكم هذه القوى المطلقة. وكلما اتلفت القوى

---

والقوانين اقترنت من السمة الفنية والنظام الجميل الذى يبين  
بالمادة صفاء الروح ويسير بالقيود أغوار الحرية. وهذا الائتلاف  
هو دستور الفن الإلهى المحيط بكل شئ، وهو فلسفة الفلسفات  
فى هذا الوجود، وسر الجمال الذى هو الحرية.

لقد كان العقاد يهدف إلى أن يجعل من القانون حرية، ومن  
الثورة نظاما، ومن الواجب شوقا وفرحا، ومن الهوى عالما  
مقسما وفلكا دائرا. وهو فى ذلك شبيه فى مسعاه بالدلالة  
الأساسية التى ينطوى عليها البيتان اللذان يفتح بهما صلاح  
عبد الصبور قصيدته «مرثية رجل عظيم» حيث يقول :

كان يريد أن يرى الجمال فى النظام  
وأن يرى النظام فى الفوضى.

والواقع أن هذين البيتين يلخصان فلسفة العقاد كلها، وما  
تقوم عليه من وسطية تجمع ما بين قيد القانون وانطلاقة الروح.  
وإذا كانت هذه الوسطية تبرر نفسها بأنها انعكاس لسنة الله فى  
خلق هذا الكون الذى جعلت قوانينه مهرا لحرية، وسببا للشعور  
به، فإن هذه الوسطية تحولت إلى نوع من المواءمة بين العدمين  
: عدم الفوضى وعدم الجوز الأعمى.

وإذا نقلنا هذه الوسطية من الآداب والفتون إلى السياسة

---

والاجتماع ظلت الوسطية قائمة، ولكن من حيث هي موالفة بين القيد والانطلاق. ويرى العقاد أن هذه الموالفة هي الميزان الصحيح لوزن الأمم والأفراد والحضارات والآراء والفنون على السواء. إذ كلما اقتربت الأمة أو الفرد أو الحضارة أو الرأي أو الفن من حسن التأليف بين أفراح الحياة وأوزانها، بين خيالها وعروضها، بين معناها وصورتها، كانت أقرب إلى السمو والنبالة والصدق لأنها أقرب إلى القصد الإلهي ووجهة الكون البادية في جميع أجزائه.

لنقل إن التقدم جمال تصل إليه عن طريق الضرورة، وروح نلمسها بيد من المادة، فالروح هي الحقيقة، والمادة هي وسيلة الإحساس بها، والتقدم لا يفارق المعنى الروحي أو البعد الديني الذي يرتد به جمال التقدم في الدنيا المخلوقة إلى مبدأ الخالق. هذا البعد الديني يوصل إلى فلسفة الإيمان عند العقاد، ويربط هذه الفلسفة بالإدراك الجمالي لمغزى الكون في الوقت نفسه، ويجعل من كل تقدم دنيوي صورة أخرى من العلة الجمالية التي ينطوي عليها مغزى الكون كله.

وحين يصل العقاد إلى هذا المستوى فإنه يزداد يقينا بوحدة المبدأ في الكائنات والأحياء والطبيعة والفن على السواء. وينتقل

---

---

من المستوى الفلسفى إلى المستوى الدينى بما يؤكد معنى «الدولة» من حيث هى القانون، وتوثب الإرادة الفردية وانطلاقها العفوى بوصفه الضرورة. وذلك بالمعنى الذى يقرن الحرية السياسية بالموازنة بين القيد الاجتماعى الذى يضبط الملامح المشتركة بين الأفراد، ويحدد الواجبات العامة فيما بينهم، وبين عفوية الفرد ورغبته فى الانطلاق، ومبادئه الخلاقة التى تجعل منه القوة المحركة للتاريخ والإبداع.

هذه الصيغة التى توفق بين الثنائيات المتوترة، دائما، كانت الصيغة التى انتهى إليها العقاد ليواجه التناقضات الكثيرة التى انطوى عليها تراثه وواقعه على السواء. وهى ليست صيغة خاصة به وحده، فمن الواضح أن ملامحها الأساسية تصل بينه وبين أقرانه من مفكرى عصر النهضة والتنوير على سواء. وغير بعيد عن هذه الصيغة ما كان يدعو إليه توفيق الحكيم من «تعادلية» وما كان ينادى به طه حسين من ضرورة الموازنة بين الثوابت والمتغيرات. ولكن العقاد يتفرد عن هؤلاء جميعا بأن يضع هذه الصيغة فى تصور فلسفى متماسك سداه الحرية ولحمته الجمال. فرد الجمال إلى الحرية، ورد الحرية إلى التوازن بين الثابت والمتغير، الفرد والجماعة، القانون والضرورة، الأنا



---

والآخر وجعل من الحياة لوحة غنية الأبعاد فى توترها بين قواعد العقل وعفوية الخيال. وهى لوحة نحن فى أمس الحاجة إلى ضرورة التذكير بها فى هذه الأيام التى تتهدد بأخطارها. الجمال والحرية على السواء.

---

## زكى نجيب محمود

### فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة

وصف عباس العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) زكى نجيب محمود (١٩٠٥ - ١٩٩٣) يوما، بأنه فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة. والواقع أن هذا الوصف يلفت الانتباه إلى المثل الأعلى الذى كان العقاد يتصور عليه الأديب عموما، فهو لم يكن من شعراء الوجدان الذين يؤمنون أن الشعر تدفق تلقائى للانفعالات، ولا من الأدباء الذين يكتبون كل ما يفيض به وجدانهم، بل هو واحد من الأدباء الذين يفكرون فيما يكتبون، وقبل أن يكتبوه . ولذلك كانت كتاباته الأدبية «فيض العقل» إذا استخدمنا هذه الصفة القديمة التى وصف بها أبو تمام شعره ، وكانت قصائده عملا عقلانيا صارما فى بنائها الذى يكبح الوجدان ولا يطلق سراحه ليفيض على اللغة بلا ضابط أو إحكام. وكانت صفة الفيلسوف

---

فيه ممتزجة بصفة الشاعر، فهو مبدع يفكر حين يفعل، ويجعل  
انفعاله موضوعا لفكره، وهو يشعر بفكره ويجعل من شعره  
ميدانا للتأمل والتفكير في الحياة والأحياء. ولذلك كانت صفة  
أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء صفة تنطبق على العقاد قبل  
انطباقها على زكى نجيب محمود، فالعقاد مفكر يصوغ فكره  
أديبا، وأديب يجعل من أدبه فلسفة. وأحسب أن العقاد عندما  
وصف صفيه وتلميذه زكى نجيب محمود بهذه الصفة، كان  
يصدر، لا شعوريا، عن المبدأ القديم الذى أوجزه الشاعر  
الرومانسى الانجليزى الذى كان العقاد يعجب به كل الإعجاب،  
أعنى كولردج Coleridge فى قصيدته الشهيرة «أنشودة  
الكأبة» حين قال:

نحن لا نأخذ إلا ما نعطيه

وفى أعماقنا وحدها تحيا الطبيعة

والسبتر الأول دال فى نظرية المعرفة الرومانسية، حيث تخلع  
الذات العارفة نفسها على الأشياء والكائنات، فتغدو هى إياها،  
أو تسقط الذات المدركة صفاتها على الموضوع المدرك (بفتح  
الراء) فتصفه بصفاتها. وهكذا فعل العقاد عندما وصف زكى  
نجيب محمود بأنه فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة، فوصفه بما

---

فيه، ومنحه من القيمة ما يرى هو، ابتداءً، أنها القيمة التي تميز أديباً عن أديب في ميزان الخلود، أو تميز فيلسوفاً عن غيره في الميزان نفسه، فلا قيمة لأدیب يعرى من الفلسفة عند العقاد، ولا قيمة لفيلسوف لا يعرف تلهب الفن وغوامض أسرارهِ.

ولكن العقاد ما كان يمكن أن يصف زكى نجيب محمود بهذه الصفة ما لم يكن عند زكى نجيب محمود ما يؤكدُها، وذلك ابتداءً من الإعجاب الذى يدنى بصاحبه إلى الإتحاد بموضوع إعجابه، مروراً بالتشابه فى طرائق الكتابة، وانتهاءً بالمرج بين الفن والفلسفة، فى المنطقة التى يغدو بها الفن فلسفة وتغدو الفلسفة فناً. أما إعجاب زكى نجيب محمود بالعقاد فقديماً، بدأ بالتأثر بكل ما كتبه فكراً، والإعجاب بكل ما صاغه قلمه إبداعاً، والاعتناء المضمن - على الأقل - بما انحاز إليه من أنواع أدبية. وإذا جاوزنا التأثر بالفكر إلى الإعجاب بالإبداع، فالعقاد الشاعر هو النموذج الأسبى للإبداع الشعرى عند زكى نجيب محمود. ترجم قصائده إلى الانجليزية أثناء طلبه العلم فى إنجلترا وقدمه بوصفه نموذج الأدب العربى الحديث إلى قراء الانجليزية. وكتب عنه أهم دراساته التى كتبها عن الشعر على الإطلاق، والتى تتميز عن ماعداها من الكتاب الذى جمع فيه كل

---

ماكتبه عن الشعراء، بعنوان «مع الشعراء» وأصدره وهو في الثالثة والسبعين من عمره (عام ١٩٧٨).

وشعر العقاد عند زكي نجيب محمود هو الشعر بآلف لام التعريف. هو الشعر في إحكام البناء، والاعتماد على العلة الصورية التي تتميز بها المنجزات في الهوية والقيمة. وهو الشعر في الوصل بين الشاعر والفيلسوف، خصوصا حين يتفلسف الشاعر أو يشعر الفيلسوف. وهو الشعر حين يجاوز الشاعر ظواهر الأشياء ليدرك ما وراءها فيكشف بصره عن موضوع بصيرته التي تنتقل من المحدود إلى المطلق. ويستهل زكي نجيب وصفه لشعر العقاد بقوله إن شعر العقاد هو البصر الموحى إلى البصيرة، والحس المحرك لقوة الخيال، والمحدود الذي ينتهي إلى اللامحدود. هذا هو شعر العقاد وهو الشعر العظيم كائننا من كان كاتبه.

من حيث الشكل، شعر العقاد أقرب شيء إلى فن العمارة والنحت، فالقصيدة الكبرى من قصبائده أقرب إلى هرم الجيزة أو معبد الكرنك منها إلى الزهرة أو جدول الماء، وتلك صفة الفن المصري الخالدة، فلو عرفت أن مصر قد تميزت في عالم الفن طوال عصور التاريخ بالنحت والعمارة عرفت أن في شعر العقاد



---

الصلب القوى المتين جانبا يتصل اتصالا مباشرا بجذور الفن  
الأصيل في مصر. ومن أراد أن يقرأ شعر العقاد وهو ملقى على  
ظهره في استرخاء اللاهى فليس شعر العقاد شعره، أما من  
يدخل إلى الشعر دخوله معبدا رفيع العمدة متين الجدران، كل  
شيء فيه يدعو إلى التمثل والتأني، فديوان العقاد ديوانه. ومن  
حيث المضمون، شعر العقاد يبين عن شخصية صاحبه الفكرية،  
فهو يخلى من صاحبه الرجل قوى البناء، متين الأخلاق، ماضى  
العزيمة، الذى ينهض وسط الشدائد كالطود الأشم تكتنفه في  
دنيا الفكر مشكلات فينفذ فيها بشعاع العقل حتى يهدى  
ويبهتدى. أما عندما يتجاوب الشكل والمضمون ، فإن شعر  
العقاد يكشف عن خاصية أخرى، وهى أنه أدخل فى باب  
«الجليل» منه فى باب «الجميل». الجميل من شأنه أن يهز النفس  
بعاطفة الحب لا الإعجاب ،وعاطفة الإعجاب مركب يأتلف من  
عناصر أولية منها : الهول والروعة والرغبة والقداسة. وشعر  
العقاد جليل لأن فيه شموخ الجبال وصلابة الصوان وعمق  
المحيط، وفيه من الحب جناح العزة لا جناح الذلة، وفيه من  
الإرادة عزمها لا تراخيها وضعفها، وفيه من الخيال جده لا لعبه،  
فلا عجب أن يمس ديوان العابثون فيتركوه قائلين : هذا فلسفة

---

---

وليس شعرا.

تلك كلمات زكى نجيب محمود فى شاعرية العقاد، وهى كلمات أتبعها صاحبها بدراسته الفريدة عن قصيدة العقاد «ترجمة شيطان» التى كانت سابقة على قصيدة «الأرض الخراب» للشاعر الانجليزى - الأمريكى ت. س. إليوت فى تصويرها التمرد بعد الحرب، وفى وصولها إلى أعماق روح العصر وذراه الفكرية، فيما يراه زكى نجيب محمود. وليس من الضرورى أن نوافق على ما وصف به زكى نجيب محمود شعر العقاد أو لا نوافقه، فالأكثر أهمية أن نلاحظ أن إعجاب الرجل بصاحبه إنما هو صورة معكوسة من إعجاب صاحبه به، فى المنطقة التى يمكن أن يوصف بها العقاد بأنه شاعر الفلاسفة وفلاسوف الشعراء. بالقدر الذى وصف به العقاد زكى نجيب محمود بأنه فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة. وليس من المصادفة، والأمر كذلك، أن تجد فى اللغة التى يصف بها زكى نجيب محمود شاعرية العقاد ما يذكرنا بلغة العقاد نفسها، وأهم من ذلك أن تميزه بين «الجميل» و«الجميل» وانحيازهم إلى «الجميل» دون «الجميل» إنما هو تمييز وانحياز عقادى، يرجع إلى كتابات العقاد الأولى التى استهل بها فلسفته الجمالية

---

---

المعروفة.

هذا الاتحاد الوجداني الذي وقع بين الناقد (زكي نجيب محمود) والمنقود (عباس العقاد) هو الذي صاغ أفكار زكي نجيب محمود عن الشعر، وجعل منها امتدادا لأفكار صاحبه. يرفض العقاد شعر البارودي، لأنه يعتمد على محفوظة أكثر من اعتماده على التجربة المباشرة، ويصف زكي نجيب محمود البارودي بالصفات نفسها، فيما كتبه بعنوان «رأى في شعر البارودي». ويكشف العقاد عن نزعة أخلاقية، تتسرب في كتاباته، ويتوقف زكي نجيب محمود عند «طبيعة الشعر وصلاتها بالأخلاق». ويعجب العقاد بالمضمون الرومانسي الذي يبنى في معمار كلاسيكي يكبح جماحه فيضيف إلى صفة الجمال الجلال، ويشيد زكي نجيب محمود بهذا المضمون نفسه في كل ما كتبه عن أمين الريحاني وفلسفته الإنسانية، وعن الشعراء الشبان في الجيل الماضي (الشابي، الهمشري، التيجاني).

وينفر العقاد من حركة الشعر الحر التي مثلتها قصائد صلاح عبدالصبور وحجازي والسياب وأونيس. ويتخذ موقفه المعروف حين كان مقررا للجنة الشعر في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، فيرفض كل إنتاج الشعراء الجدد، ويحيله

---

إلى لجنة النشر للاختصاص. وكذلك يفعل زكى نجيب محمود، في حدة أقل وسماحة أكثر، ولكن دون مغايرة في جذر الموقف، في التحليل النهائي الذي يصله بصاحبه العقاد وصل الزمالة في لجنة الشعر هذه، ويصله بصاحبه وصل المطابقة في الفكر الذي انطوى عليه الموقف من هذا الشعر.

هكذا، كتب زكى نجيب محمود مقالاته عن «التجديد في الشعر الحديث»، وتساعل ساخرا عن «الجديد في الشعر الجديد»<sup>١٩</sup> وعلق على الديوان الأول لصلاح عبدالصبور بمقاله «ما هكذا الناس في بلادى»، وسخر من الطاقة الشعرية التي بددها حجازى بعدم احترامه للشكل في ديوانه الأول «مدينة بلا قلب». وتشكك في قدرة ديوان أدونيس «أغاني مهيار الدمشقى» على البقاء في مقاله «موقف شاعر». وتعاطف مع استخدام السياب للرمز والأسطورة في ديوانه «أنشودة المطر» ولكنه ضم شعره إلى بقية الشعر الحر الذى «فقد الشكل الذى يجرى بحفظه»، فليس هذا الشعر فى النهاية من قبيل التحفة المحكمة الدقيقة، بل أقرب إلى «حفنة من الرمال سائبة».

قل هذه نظرة عقادية. ولكنها نظرة فهمت «الجليل» على أنه إحكام الصنعة بالشكل، أو الصورة المتقنة التى تحفظ الوزن

---

---

والقافية، وتبتمد قيمتها من قدرتها على تطويع المادة الصلبة، وممارسة الحرية بما لا ينقض النظام. وتلك عقادية أخرى. ولكنها العقادية التي تجتسى ثوب الوضعية المنطقية، والتي تلوذ بمفاهيم حديثة عن «الصورة في الفلسفة والفن»، حيث تغدو القيمة الجمالية قرينة «الصورة» أو «طريقة التركيب» وليس نوع المادة، وحيث تغدو «الصورة» في الشعر (أو «الشكل») قرينة الحفاظ على انضباط الوزن والإيقاع، وحيث يغدو هذا الانضباط، بدوره، لازمة من لوازم «الفورم» الذي هو مصدر الفاعلية والحركة والنشاط في الأشياء والإبداعات.

هذه العقادية لا تتوقف عند التشابه الذي يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد في النظر إلى الشعر، حيث لا فارق كبيراً بين أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء من ناحية، وشاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء من ناحية ثانية، فالأمر يتجاوز ذلك إلى علاقة الشعر بغيره من الأنواع الأدبية، حيث تتجلى عقادية زكى نجيب محمود في الانحياز إلى الشعر على حساب غيره من أنواع الأدب. وأية ذلك أنه أنفق «مع الشعراء» ما استوعبته مقالات كتابه الشهير. ولم يفعل ذلك قط «مع القصاصيين». مرة واحدة، تحدث عن «أبعاد القصة» في كتابه «فلسفة وفن» (١٩٦٣).

---

وأغلب الظن أنه لم يكررها فيما بعد كما لو كان قد وافق ضمناً على رأى العقاد الذى وصف «الرواية» أو «القصة»، عموماً، بأنها أشبه بالخرنوب «قنطار خشب ودرهم حلاوة»، وذلك على النقيض من الشعر الذى هو إبداع اللغة فى أصفى حالاتها وأكثرها كثافة. ولا يتخرج زكى نجيب محمود تلميذ الوضعية المنطقية ونصير الحداثة الأوربية، فى أن يكشف عن نزوع تراثى فى هذا المقام، فالشعر هو ديوان العرب، وكل نوع أدبى يمكن التسامح فيه ما عدا الشعر، ذلك لأننا أمة تتابعت فى تاريخها منذ زمن بعيد عصور الشعر عصراً فى أثر عصر، ولكل عصر منها خصائصه، إلا أن ديوان الشعر العربى يجمعها جميعاً بين دفتيه، وديوان الشعر له شكله الأرقى بالقياس إلى غيره من الأنواع الأدبية، وشكله الأكثر ثباتاً الذى لا ينبغي الاجترار عليه تجديداً أو تجريباً أو حتى حداثة. بعبارة أخرى، الشعر هو ما كتبه ابن سينا فى العينية، والغزالي فى التائية، والعقاد فى نواوينه، خصوصاً «ترجمة شيطان»، ولا يفارق الخصائص المتوارثة عند الرومانسيين. أما ما عدا ذلك فانكسار للشكل وخروج على الصورة التى هبطت فى قصائد العقاد من المحل الأرفع للشعر.

---



---

هل حاول زكى نجيب محمود كتابة الشعر؟ أغلب الظن أنه فعل. ولكنه لم يظهر ما كتبه. وأثر أن يناقش أستاذه في مجال آخر يمكن أن يتفوق فيه (لو نظرنا إلى الأمر من منظور التضاد العاطفى). وذلك هو مجال المقال الألبى من ناحية والسيرة الذاتية من ناحية ثانية. أما المقال الأدبى ففى كتاب «جنة العبيط» (١٩٥١) ما يكشف عن طموح صاحبه ذلك. وحرصه على أن يترك بصمته فى هذا المجال، خصوصا فى المنطقة التى يمكن أن يثبت بها المقال أن صاحبه أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء على السواء. ولم تتوقف كتابة هذا النوع من المقال، ظلت مستمرة فى الكثير من الأعمال اللاحقة : «أيام فى أمريكا» (١٩٥٥) «قشور ولباب» (١٩٥٧) «قصاصات الزجاج» (١٩٧٤) .. الخ.

أما السيرة الذاتية، فمن اللافت للانتباه أن زكى نجيب محمود لم يكتبها بطريقة طه حسين فى «الأيام» مثلا، ولكنه كتبها بطريقة العقاد فى كتب من مثل «أنا». وقرأ الثلاثية المترابطة «قصة نفس» (١٩٦٥) و«قصة عقل» (١٩٨٣) و«حصار السنين» (١٩٩٢) التى كتبت عبر سبع وعشرين سنة على وجه التحديد، تجد أن الذات التى تتحدث هى ذات يثقلها

---

وعنها بنفسها، ويدفعها إدراكها لدورها إلى تحويله لموضوع للدرس، ويقدر ما تحرص هذه الذات على تخفيف التوازن بين الصياغة الأدبية والتوثيق التاريخي في بناء «الشكل» الخاص بالسيرة، وهو توازن يؤثر «الجميل» على «الجميل» في المنظور والاختيار، والإخبار على الإنشاء، فإن هذه الذات تنقسم على نفسها الانقسام الذي يتميز به الفكر الذي يستطيع أن يجعل من نفسه موضوعاً لتأمله، فتتحول «الأنا» الساردة إلى موضوع للسرد في الثلاثية التي أشرت إليها، ولكن تنسرب من السرد الجوانب العاطفية الشخصية، كما لو كانت جوانب تضعف معمارية الهيكل الجهم في جديته، أو تعكر على رصانته. وتتحول الذات الموضوع إلى موضوع منفصل، لا ينفيه إلى مجال الفكر إلا أن سرده لا يفارق الشعور الأدبي لهذه الذات. وهو شعور يحرص على التقاط المغزى الأخلاقي من الوقائع (وكل «قصة» لها مغزى يمكن تلخيصه في «حصاد السنين») وتصعيد النموذج السلوكي الذي تنطوي عليه «قصة نفس» أو «قصة عقل» إلى الدرجة التي يمكن أن يغدو معها نموذجاً يحتذى. هذا المنحى يجعل المسافة بين «قصة عقل» لزكى نجيب محمود و«أنا» العقاد أقرب من المسافة التي بين «حصاد السنين»

---

---

و«الأيام» وهو نفسه المنجى الذى يجعلنا نصف «الأيام» بأنها عمل أدبى خالص، فى الوقت الذى نصف فيه «قصة عقل» بأنها «سيرة فكرية»، كتبها فيلسوف يتأدب فى صياغة تأملية، وأديب يهرب من ذاتيته إلى تفلسفه، لكنه فى الحالين موصول بأستاذه الذى وصفه بأنه «فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة».

وإذا شئنا أن نبحث لهذا النوع من «السيرة الفكرية» عن مبدأ جمالى يمكن أن يحدد طبيعة «فورم» الكتابة أو شكلها بالقياس إلى الفيلسوف، حيث يتميز أديب الفلاسفة عن غيره، قلنا مع زكى نجيب محمود إن «وضوح الأفكار» وتحديدها هو البداية التى يتولد عنها «الشكل»، وإن هذا الشكل ينبئ بمبدأ لغوى يرد سر البلاغة إلى «الوصل والفصل»، ومعناه أن الصنعة الأدبية للفيلسوف - كالصنعة الأدبية للأديب - ترجع إلى ما يحسنه من وصل وفصل بين أجزاء الكلام، بحيث تجىء عبارته «موصولة» مناسبة فى يسر، كأنها مسلسل من ينبوع دافق لا يتعثر فيها القارئ عند «الفواصل»، لكنها - مع ذلك الانسياب المتصل - لا يفوتها أن تقف وقفات مفاجئة، بطريقة من طرق الفصل بين سابق ولاحق، وذلك عندما يراد للقارئ أن ينتبه لحقيقة أو فكرة هامة يوردها الكاتب فى سياق حديثه، لأنه إذا

---

امتد الأمر بالقارئ في انسياب موصول منغوم، فقد تأخذه سنة من خدر. وعندئذ، يصبح في حاجة إلى «فصلة» تشق عليه الطريق المطرد، فتوقظه. وهكذا يظل القارئ بين انزلاق يسهّل فوق سطح أملس. من كلام محبوبك الوصلات بين أجزائه في حال الوصل، ووقفات تقطع الرقابة، عند مواضع ينفصل فيها سابق عن لاحق، في حال الفصل.

ولقد شرح زكي نجيب محمود هذا المبدأ البلاغي الملازم لأدبية الكتابة، في سيرته الأخيرة «حصاد السنين»، كأنه يتحدث عن سر بلاغته هو، في كتابته التي استحق معها أن يصفه أستاذه بأنه «أديب الفلاسفة». ولكن هذا الشرح نفسه يمكن أن ننظر إليه من زوايتين أخريين تكملان دلالة في منطقة «فيلسوف الأدباء»، أعني أن هذا الشرح يتحول، في التحليل الفلسفي للوضعية المنطقية إلى نوع من اللغة الشارحة - metalan-guage التي تنقسم بها اللغة على نفسها، فتغدو موضوعا وذاتا للخطاب في آن. بعبارة أخرى، يمارس زكي نجيب محمود أدبية الكتابة الفلسفية، فيغدو أدبيا للفلاسفة. ولكنه يجاوز هذه الصفة إلى ما يكملها، عندما يشرح الخاصية الأدبية نفسها باللغة التي تصف نفسها بنفسها، أو تتحدث عن موضوعها الذي

---

هو إياها، فتبين عنه في الوقت الذي تكشف عن أسرار إبانيتها له، وتصفه في الوقت الذي تبين عن كيفية وصفها له في حالي الوصل والفصل. هكذا يمكن التمييز بين لغة الموضوع object language واللغة الشارحة لهذا الموضوع metalanguage وهو تمييز يرجع إلى المنطق الرمزي، وإلى ماذهب إليه رودلف كارناب Rudolf Carnap من أننا نحتاج إلى اللغة الشارحة لكي نتحدث عن لغة أى موضوع.

إن افقا جديدا من المعرفة ينفتح أمام عقولنا عندما ندرك قدرة اللغة على أن تصف نفسها بالقدر - أو في الوقت - الذي تصف فيه نفسها. وإذا كان الفكر البشرى قد بدأ تقدمه حين وعى نفسه، وأصبح قادرا على أن يحيل نفسه إلى ذات متأملة وموضوع للتأمل، أو فاعل للفكر وموضوع له، فإن أسرار «الأدبية» تنكشف في بعد جديد لها، عندما تنعكس لغة الموضوع على نفسها، فتشرح نفسها في علاقتها بالموضوع في فعل من أفعال التحليل المزبوج..

وإذ ينفتح هذا المجال على فلسفة الفن والنقد معا، ويكشف عن الاسهام الوضعى لركى نجيب محمود، في فنون النقد التطبيقى والنظري ونقد النقد وفلسفة الجمال، فإنه ينفتح من

---

منظور يوازى بين الموضوع من حيث هو لغة واللغة الشارحة لهذه اللغة. وذلك على نحو يتبادل فيه «الفيلسوف» و«الأديب» صفتى الفاعلية والمفعولية، أو صفتى الذات والموضوع، فيغدو كل واحد منها موضوعا لتحليل الآخر وفاعلا له.

من هذا المنظور، يجتلى زكى نجيب محمود لغته فى سيرته الفكرية الذاتية كما تجتلى الذات نفسها فى المرآة، ويحلل نفسه فى الوقت الذى يجعل من تحليله موضوعا لتحليل مواز، ويحاور بين آرائه فى فلسفة النقد وما يقرأه فى كتابته هو. ويصف لغة موضوعه بلغته الشارحة. فيحدثنا عن الوصل والفصل، من حيث هو سر من أسرار البلاغة فى علاقته بوضوح الفكر. ولكنه لا يكشف عن سر كتابته وحدها حين يفعل ذلك بل يكشف - فضلا عن ذلك - عن المبادئ الجمالية التى أفادها من فلسفة غير بعيدين عن الوضعية المنطقية بوجه أو بآخر. ومنهم الناقد الانجليزى الشهير ريتشاردز I.A. Richards الذى يرد المبدأ الجمالى للإيقاع إلى المرواحة المستمرة بين إشباع التوقع النغمى وإحباطه، مؤكداً بذلك ما ذهب إليه جون ديوى John Dewey فى كتابه «الفن خبرة»، حين رد الخاصية الجمالية للموسيقى إلى التوتر المتصل بين تناغم



---

الأصوات Euphony وتنافر الأصوات Cacophony.

ويمزج زكى نجيب محمود ذلك كله بتراث المبدأ الفلسفى القديم للوحدة التى لابد أن تقوم على التنوع، وهو مزج يعطى أولوية خاصة للفلاسفة الأقرب إلى الوضعية المنطقية فى الاهتمام باللغة وطرائق تحليلها. ولكن هذا المزج نفسه يبتعث من التقاليد الفلسفية ما يؤكد علاقة الوصل بين زكى نجيب محمود وأستاذه العقاد، خصوصا حين يكشف التلميذ عن فهمه للوحدة بما يجعله أقرب إلى المنطق الصورى (الأرسطى) الذى لا يفارقه أستاذه. ويتجلى ذلك، على سبيل المثال، حين يتحدث زكى نجيب محمود عن الوحدة الشكلية فى «المقالة» التى لا تفارق حالين: تتابع الأجزاء رأسيا بما يشبه درجات السلم الذى يرقى بالصاعد من أرض المبنى إلى سقفه، حيث تقضى كل درجة إلى ما بعدها، إفضاء السبب إلى النتيجة. وتتابع الأجزاء أفقيا بما يشبه حركة الدائرة التى تتلاقى جميع خطوطها عند موضع واحد، هو المركز، أو النقطة التى يريد الكاتب توصيلها إلى القارئ. وصفة «الوحدة» الشكلية الناجمة عن هذين الحالين تسمية أخرى للعة الصورية (الأرسطية) التى تتميز بها الأشياء حيث يفترق أدب عن أدب، ومصنوع عن مصنوع، بالشكل (أو

---

الفورم) أو خطة الترابط التي تصل الأجزاء بنسب من قانون العلية الذي يرد النتائج إلى مقدماتها منطقيا.

هل أقول إن هذا الفهم الصوري الشكلي، الأرسطي، للوحدة، هو المسئول عن نفور زكي نجيب محمود من الشعر الحر، حيث لا توجد البنية المنطقية للشكل بهذا المنحى الأرسطي، حيث الاندفاع الوجدانية أقوى من الفورم الصوري المتوارث للنوع؟ إن الأمر يبدو كذلك بالفعل، فهذا الفهم قرين الوضوح، الساطع، القاطع، لمعمار المعبد والأهرام، حيث لا التواء ولا غموض، وحيث الخطوط المستقيمة القاطعة التي تناقض - في ثباتها واطراد نظامها ما بين الوصل والفصل - التدفق المتفجر، اللامنتظم، لبراكين الشعور واللاشعور.

هذا الفهم نفسه كان العلة الفاعلة وراء هجوم العقاد على شوقي في مطالع العشرينيات من هذا القرن، حين وصف شعر شوقي بالتفكك والإحالة والولوع بالأعراض دون الجواهر، وكان ذلك منه تطبيقا لوخدة منطقية أرسطية، ولنزوع كلاسيكي يؤثر الجواهر على الأعراض، إذا استخدمنا لغة العقاد، أو يؤثر اللباب على القشور، إذا استخدمنا لغة زكي نجيب محمود التي سطعت في عنوان كتابه «قشور ولباب» (١٩٥٧) الذي بدأ بالترجمة عن شاعر أثير عند العقاد، في قضية وصلت الجميع، في الاهتمام بالألفاظ فكرا وإبداعا.

---

## محمد مندور والتراث النقدي

(١)

اتخاذ موقف نقدي من التراث أمر لم يتم إلا مع سيطرة فكر جديد تبناه جيل هيكل وطه حسين والعقاد وغيرهم. قد يختلف أبناء هذا الجيل فيما بينهم، ولكن منطلقاتهم الفكرية التي تبدأ بالفرد، باعتباره طاقة خلاقه لها قدرته الفاعلة على تغيير الأحداث وتوجيه حركة التاريخ، كانت تنتهي بهم إلى التركيز على «الذات المبدعة»، لهذا الفرد، وبالتالي فهم نتاجه الأدبي على أنه تعبير عن هذه الذات في تفردا وفي تحررها على السواء. وكان لابد - في ضوء هذا الفهم - أن يعاد النظر في التراث الأدبي. غير اتجاهين يؤدي كلاهما إلى الآخر، أعني إعادة النظر في التراث الشعري، الذي ظل متواصلا - بإيجابياته وسلبياته - في شعر الأحيائيين أمثال حافظ وشوقي، وإعادة النظر في التراث النقدي، الذي ظل متواصلا - بالمثل -

---

فى جهود المرصفين، وعلى عبدالرازق ، ومحمد عبده،  
واليازجى، وغيرهم.

أما على مستوى التراث النقدى فكانت جهود الجامعة  
المصرية تتبلور منذ أوائل العشرينيات. وقبل أن يصدر طه  
حسين كتابه «الشعر الجاهلى» (١٩٢٦) بسنوات، كان أحمد  
ضيف يقدم (فى ١٩٢١) موقفا جديدا «لدراسة بلاغة العرب»،  
وهو موقف يبدأ بوضع جهود القدماء فى إطارها الصحيح ، ولا  
ينظر إليها على أنها عمدة الآراء أو الأصل الذى ينبغى أن  
يحتذى، وإنما على إنها محض اجتهاد ينبغى أن يناقش، فى ظل  
فهم جديد للنقد، بفصل دراسة الأدب عن مناهج العلم، ويسلم  
بظهور أثر الناقد الشخصى فى حكمه، والاعتماد على الذوق  
المدرّب، والتأكيد على أن «النقد القاعدى أو المذهبى، يرمى إلى  
تقييد العقول والأفكار وحملها على اتباع طريق واحد فى الفكر  
والتصور والخيال. وإلى الحكم عليها حكما عاما بطريقة  
واحدة» (١).

وفى أوائل الثلاثينيات كان أمين الخولى يناقش صلة البلاغة  
العربية بالفلسفة (١٩٣١) وطه حسين يكشف الأصول اليونانية  
فى البيان العربى، من الجاحظ حتى عبدالقاهر (١٩٣٣). أما

---

طه إبراهيم فكان يطرح - من خلال تأريخه الجليل للتراث النقدي حتى القرن الرابع - سؤالاً في غاية الأهمية «ليستطيع نقدة الأدب أن يستعينوا بطرق العلم؟ أيسطيع العلم أن ينقد شيئاً أخص عناصره الشعور؟» (٢). إن أى محاولة لفهم الأدب من خلال قواعد العلم أو قوانينه مرفوضة عند طه إبراهيم، لأن العلم يقوم على القانون العام، بينما النص الأدبي حدث متفرد، لا يمكن أن يخضع لقانون عام أو قاعدة مضطردة، فضلاً عن أن القانون العلمي لا يختلف فيه الأفراد، أما المقياس النقدي فمحل خلاف لأن عماده «الذوق الفني» الذي لا يمكن - بدونه - فهم النصوص الأدبية أو الإحساس بما فيها من عناصر. وفي ضوء هذه النتيجة يعيد طه إبراهيم ترتيب النقاد القدماء، فيبرز اللغويين الذين آمنوا أن النقد صناعة وثقافة. لابد فيها من درية «وأن من جمال القول مالا تصل إليه العلل ولا يأتى عليه البيان» ويقلل من أهمية ابن قتيبة (الشعر والشعراء) وقدامة (نقد الشعر) لأن كليهما حكم أصولاً عامة وقواعد شكلية، فعجزا عن إدراك «روح الشعر وعناصره السامية» ويرتفع إلى القمة الآمدى (الموازنة) وأبو الحسن الجرجاني (الوساطة) لأنهما وصلا ما انقطع من تقاليد اللغويين الذين اعتمدوا على الذوق.

---

(٢)

لم يكن جهد محمد مندور (١٩٠٧ - ١٩٦٥) في النظر رلى التراث النقدي متفصلا عن هذه الجهود السابقة عليه. لقد اطلع على بواكيرها وهو طالب فى الجامعة (١٩٢٥ - ١٩٢٩) وواجهها مواجهة واعية بعد عودته من بعثته إلى فرنسا (١٩٣٩) فأخذ أنضج ما فيها، وطوره فى ضوء منهجه المتميز فى دراسة الأدب، ذلك المنهج الذى كان يدفعه إلى مواجهة متميزة لمفاهيم الجيل السابق عليه من ناحية أخرى.

لقد تعلم مندور من «لانسون» (١٨٥٧ - ١٩٣٦) أن العمل الأدبى يختلف عن الوثيقة التاريخية، بما تثيره صياغته من استجابات عاطفية وفنية. وأن على الناقد أن يتوقف إزاء هذه الصياغة، لأنه قد يكشف من خلال تراكيبيها الأغراض العميقة الخفية، التى كثيرا ما تصحح وتغنى، بل قد تعارض، المعنى الظاهر للعمل الأدبى. وليس ثمة مبادئ صارمة لدراسة صياغة كل عمل أدبى، المهم التوقف عندها والطرح المستمر لمشاكلها، ومحاولة حل المشاكل من داخل النصوص نفسها. وبذلك يتحدد النقد فى إدراك العلاقات التى تكون العمل الأدبى، والتى تكشف - فى نفس الوقت - عن مثل أعلى خاص، أو منحى فى



الصياغة معلوم ، ثم ربط هذين الأخيرين بروح الكاتب أو حياة الجماعة. وكما يؤدي ذلك إلى اكتشاف الخصائص المميزة لصياغة العمل الأدبي، يؤدي إلى تحديد أصالة الأفراد «أى الظواهر الفردية التى لا شبيه لها ولا تحنيد». وبذلك يصبح النقد «فن تمييز الأساليب» و«تنوق كل كاتب بنسبة ما فى ذلك الأسلوب من كمال» (٣).

وكما تعلم مندور من «لانسون»، تعلم من «فردناند دى سوسير» (١٩١٣ -) أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات. وإن فالحهم فى العمل الأدبي ليس الألفاظ بذاتها، بل الروابط التى تقام بينها. وإذا كانت تلك الروابط هى المعانى المختلفة التى يعبر عنها الأديب، فعلى الناقد أن يوليها كل الاهتمام.

ويلتقى لانسون ودى سوسير من ذهن مندور فيصبح الأديب فنا لغويا لا يمكن فهمه أو تقديمه إلا بتحليل علاقاته، التى يتشكل من خلال تفردتها فى كل عمل أدبي صياغة متفردة ويتجدد نور النقد فى تمييز صياغة كل عمل من حيث هى فى ذاتها أولا. ومقارنة بغيرها ثانيا. والأساس فى ذلك كله هو النوق المدرب.

---

هذه التركيبية التي تمازج في داخلها لانسون ودي سوسير كانت تقرب مندور من أحمد ضيف وطه إبراهيم وتمييزة عنهما في نفس الوقت. لقد قدم أحمد ضيف «لانسون» إلى القارئ العربي، وألمح إلى منهجه في تحليل النصوص، ونقده لسانت بييف وتين، ونفوره من النقد المذهبي، كما عرف بجول نيمتز ودعوته إلى الاقتراب من النصوص الأدبية وتعمقها قبل أن يتجاوز مندور المرحلة الثانوية من تعليمه، وثمة جذر مشترك بين تعريف مندور للنقد على أنه «تمييز بين الأساليب» وتعريف أحمد ضيف «النقد في جملة لا يخرج عن وصف الكتابات وتحليلها» (٤)،

ولانسون هو ذلك الجذر المشترك. كما أن دعوة لانسون إلى الاعتماد على النوق وتمييز الدراسة الأدبية واستقلالها بمنهجها عن مناهج العلوم، كانت تقود مندور إلى أحكام طه إبراهيم على التراث النقدي، وتوقعه في أسرها.

ومع ذلك تتميز مواجهة مندور للتراث النقدي، تتميز بدقة فهمه للانسون، وبارتباط هذا الفهم بتمثل أعمق للجوانب المشرقة من الثقافة الاوربية، ومحاولة تطبيق أصولها على التراث الأدبي بوجه عام، ويبرز ما في التراث النقدي بوجه

---

خاص - من كنوز «نستطيع اذا عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أوربية حديثة أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التى لا تزال قائمة حتى اليوم» (٥) .

### ( ٢ )

أساس تميز مواجهة مندور للتراث النقدى يكمن فى مفهومه للنقد المنهجى. وما يقصده بالنقد المنهجى «هو ذلك النقد الذى يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات، يفصل القول فيها، ويبسط عناصرها ويبصر بمواقع الجمال والقبح فيها» النقد المنهجى. بهذا الفهم - يرادف «النصية»، أى تحليل النصوص أو كشف العلاقات اللغوية التى يتشكل منها النص، فالنقد - بأدق معانيه، هو فن دراسة النصوص، والناقد هو «الرجل الذى يتناول النصوص، يدرسها ويميز بين أساليبها». ولكى يكشف مندور عن «النقد المنهجى» فى التراث التزام بالمنهج التاريخى، الذى يتتبع الظواهر فى مسارها الزمانى والمكانى، تتبعا يرد الجديد فيها إلى مؤثر حضارى متميز، وهو - فى الحضارة العربية - يرتد إلى الإسلام كما يريد إلى امتزاج

---

الحضارة العربية بحضارات أجنبية، وبخاصة اليونانية.

وينتهي مندور إلى أن النقد عند العرب نشأ عربيا وظل عربيا صرفا، وأنه قد واكب في نشأته الإبداع الشعري، وسبق التاريخ الأدبي. ولكن النقد في نشأته كان ذوقيا محضا لا تدعمه أسس نظرية، أو تطبيقية. صحيح إن النقد الذوقي أمر مشروع، فالتأثرية قائمة في أساس كل نقد «بشهادة لانسون» ولكن لا بد لهذا الذوق أن يعلل. وكل تعليل لا بد أن يستند إلى مبادئ عامة، وبالتالي إلى منهج، والمنهج لا يكون إلا لمن نما تفكيره، فاستطاع أن يخضع ذوقه لنظر هذا المنهج.. وهذا ما لم يكن عند قدماء العرب. ومن ثم جاء نقدهم جزئيا مسرفا في التعميم، لم يفارق مرحلة الإحساس الخالص، ولم يتحول إلى معرفة تصح لدى الغير بفضل ما تستند إليه من تعليل.

بهذا الفهم للنقد المنهجي يتميز مندور عن طه إبراهيم، ويتخلص من وطأة النصوص والآراء التي حشدها طه إبراهيم في الأبواب الثلاثة الأولى من كتابه. كما يتميز مندور أيضا - بالتمييز الحاسم بين التاريخ والنقد الأدبي. وبذلك التمييز يخرج جهود العرب حتى أواخر القرن الثالث من إطار النقد المنهجي، فابن سلام (طبقات فحول الشعراء) وابن قتيبة (الشعر

---

والشعراء) وأمثالهما مؤرخو أدب أكثر منهم نقادا.

النقد بمعناه الحقيقي لم يبدأ إلا في القرن الرابع للهجرة، وبعد تبلور مذهب المحدثين في مبادئ نظرية، صاغها ابن المعتز في (كتاب البديع) فكان بجهد من العوامل التي مكنت للخصومة بين أنصار القديم وأنصار الجديد، إذ أصبحت مبادئ المذهب الجديد معروفة محددة. ولو لم يكن لابن المعتز من فضل غير تحديد المصطلحات لكفاه ذلك ليتمتع في تاريخ النقد العربي بمكانة هامة. ذلك لأن كل دراسة لابد لها من مصطلح يحدد مجالها «ولكم نشأت في تاريخ الفكر البشري علوم جديدة بفضل خلق اسم لها يدل على موضوعها ومناهجها». وإذا كان ابن المعتز قد أفاد من أرسطو في تحديد المصطلح، فإنه لم يأخذ عنه إلا مجرد التوجيه العام، ويظل ابن المعتز بعيدا عن شكلية أرسطو، لأن تفكيره يبدأ من الوقائع والنظر فيها، وهو عربي سليم الذوق يعرف الشعر العربي ويتذوقه. وإذا كان للفلسفة تأثير عليه فإنها لم تستعبده ولا أفسدت ذوقه كما فعلت مع قدامة في كتابه «نقد الشعر». ومع ذلك فمحاولة قدامة تشبه محاولة ابن المعتز في خروجها عن دائرة النقد المنهجي، فكلاهما لا ينقد الشعر نقدا موضوعيا يقوم

---

على دراسة الاساليب ويفرغ مندور بذلك - من التراث النقدي للقرن الثالث والنصف الأول من القرن الرابع، وعلى وجه التحديد مما عرفه من تراث هذه الفترة، وينطلق إلى النصف الأخير من القرن الرابع، حيث يواجه ما يعده قمة الانجاز النقدي عند العرب، وذلك من خلال كتاب الأمدي (الموازنة). والجرجاني (الوساطة).

. أما الأمدي ففي كتابه منهج للنقد ومقدرة عليه ، واستقصاء للأحكام وتقيد بالموضوع، وبعد عن التعصب والتعميم «وكل هذه صفات تجعل من الأمدي زعيم النقد العربي الذي لا يدافع» فضلا عن أنه قد فطن إلى أن جمال الشعر يرجع إلى الصياغة «وهذا هو رأي معظم نقاد أوربا اليوم الذين يرون أن أمر المعاني في الشعر ثانوي بالنسبة إلى الصياغة». وصاحب (الوساطة) ناقد انساني يقيس الأشباه على النظائر، ويصدر في نقده عن حذر العلماء وحرصهم على اليقين «وفي كتابة صفحات لا يستطيع العلماء المعاصرون أن يكتبوا خيرا منها» قد يكون أكثر تسامحا من الأمدي إلا أنه يتفق معه في النهاية حول ضرورة الحكم على جوهر الشعر ذاته. وأساس النقد في كتابي «الوساطة» و«الموازنة» - هو الذوق المدرب، الذي يستطيع



---

صاحبه أن يعطله. ولكن التعليل ليس ممكنا في كل الأحوال. «لأن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة» ومواضع الجمال الأدبي تحس، ولكنها تستعصى على التعليل، إلا بعبارات عامة لا تميز جمالا عن جمال. ولكننا عندما نترك الجمال إلى ما ليس منه نجد المقاييس التي لا تخلو من دقة، وهي - عند الأمدى والجرجاني - مقاييس شعرية تقليدية، لغوية، وبيانية، وإنسانية، وعقلية. ليس الحصر هو المهم، المهم هو إبراز «المنهجية» في نقدهما، وحرصهما على وضع المشاكل باستمرار، وتحليل تلك المشاكل وفقا لطبيعتها.

وبعد الأمدى والجرجاني لا يبقى إلا عبد القاهر الذي قاوم شكلية قدامة وأبى هلال واهتدى إلى فلسفة لغوية «هي أصبح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة». لقد فطن عبد القاهر إلى أن اللغة مجموعة من العلاقات، وأن اللغة لم توضع لتعين الأشياء المتعينة بذواتها وإنما وضعت لتستعمل في الإخبار عن تلك الأشياء بصفة أو حدث أو علاقة. وإن فالهم في اللغة هو «النظم». ومفهوم النظم عند عبد القاهر قريب من مفهوم «العلاقات» عند دي سوسير، لأنه لا يهتم بالكلمة في ذاتها، وإنما من حيث هي طرف فاعل في علاقة يتكون منها النظم. والنظم -

---

بهذا المعنى - لا يتوقف عند مستوى الصواب والخطأ بمعناهما اللغوي الضيق، بل يتجاوزه إلى تعليل الجودة وتمييز أسلوب عن أسلوب « وهذا ينتهي بنا إلى ما نراه ... من أن النقد وضع مستمر للمشاكل وأن لكل جملة أو بيت مشكلته التي يجب أن نعرف كيف نراها ونصفها ونحكم فيها، وهذا هو النقد المنهجي... وهو خير نقد، ومن البين أن الذوق هو الفيصل الأخير فيه». هذا المنهج الذي وضعه عبد القاهر خليف بأن يجدد فهمنا للتراث الأدبي كله، ولكنه لسوء الحظ لم يفهم على وجهه، ولم يستغل كما ينبغي، وغلب التيار الشككي الذي بدأه قدامة وضمناه أبو هلال حتى وصل إلى ذروته عند السكاكي (مفتاح العلوم). وكانت في ذلك محنة الأدب العربي، وهي محنة لم يتم تجاوزها إلا بإعادة النظر في التراث، في ضوء فهم جديد، يبرز القيم الأصيلة عند الأمدى والجرجاني وعبد القاهر، وينقي الجوانب الشككية عند قدامة وأبي هلال والسكاكي.

وبذلك أعاد منور ترتيب سلم القيم في التراث، وانتهى إلى «انه لتراث عظيم أن نمتلك في النقد الأدبي كتابين كالموازنة والوساطة، وفي المنهج اللغوي كتابا كالدلائل نجد فيه أدق نقد موضوعي تطبيقي وأعمقه».

---

(٤)

مواجهة مندور للتراث النقدي تمثل تجاوزا لا شك فيه للجيل السابق عليه. هذا التجاوز لم يقم على معرفة أوسع بالتراث، بل على منهج متميز، ينطلق من الايمان بأن طبيعة المادة تفرض منهجها. فاذا كان الأدب فنا لغويا يتميز في صياغته، فلا بد أن يكون منهج الدرس فيه مرتبطا بطبيعة مادته، أي باللغة، وبالتالي ينصب على التمييز بين الأساليب، وتحليل العلاقات. وبذلك يستقل منهج الدرس الأدبي عن مناهج العلوم المختلفة، فلا يقع في المزالق التي حددها لانسون، والتي أُلح عليها مندور سواء في نقده للقدماء من أمثال ابن قتيبة وقدامة، أو للمعاصرين له من أمثال طه حسين والعقاد والخولي.

قد يكون مندور ضيق حدود التراث النقدي أكثر مما فعل الجيل السابق عليه، لأن ما أدخله من التراث في دائرة النقد المنهجي لا يتجاوز ثلاثة كتب، ولكن هناك - على الأقل - إعادة اكتشاف عبد القاهر وفهمه، في ضوء فكرة العلاقات عند دي سوسير، وتوجيهها لخدمة مفهوم النقد كتمييز للأساليب. وهو توجيه أدى بمندور إلى إعادة النظر في مبدأ «القياس اللغوي» على أساس من التسليم بالتطور التاريخي للغة من ناحية

---

والتسليم بحرية الأديب فى التعامل مع اللغة وإعادة تشكيل علاقاتها من ناحية أخرى. وبذلك رفض مندور النظرة اللغوية الضيقة عند الأمدى والجرجانى، رغم إعجابه المفرط بكليهما، وأكد - فى مقابل هذه النظرة - جمالية «كسر البناء» فى اللغة، وارتباطه بضرورة داخلية ملحة عند المبدعين، تدفعهم إلى تجاوز النسق اللغوى العادى والخروج عليه، وعلى مستويات الصحة والخطأ فيه. وبذلك تجاوزت دراسة مندور، لعبد القاهر كل ما قدمه طه حسين أو الخولى أو غيرهما. وهناك - إلى جانب ذلك - تمييزه المحدد للتاريخ الأدبى عن النقد، وتأصيله الجاد لمنهج النقد وأدواته ووسائله عند من تعرض لهم من النقاد القدماء، وحرصه الدائم على وصل الجديد بالأصيل من التراث، واستبعاد الزائف حتى لا يعوق حركة التنوق أو الإبداع فى مسارها المتطور. وتلك انجازات أصيلة ما كان يمكن أن تتم لولا المنهج المتميز الذى واجه مندور به التراث النقدى، وبهذا المنهج تميزت دراسته عن عبد القاهر (فى الميزان الجديد) وتميز كتابه (النقد المنهجى عند العرب) وظل الكتاب مؤثراً، رغم كل مافيه، يحجب جهوداً كثيرة عاصرتة أو أعقبته، رغم ما يمكن أن يكون بها من إحصاء أدق، ومعلومات أوسع، ونصوص أغزر.

---

---

ولكن منهج مندور - مع ما قد يوجه إليه أصلا - كان يمكن أن يحقق نتائج أعظم، لو أتيح لمندور الوقت المكافئ أو الظروف المناسبة. لقد أعد رسالته التي حصل بها على درجة الدكتوراه (١٩٤٢) عن «تيارات النقد العربي في القرن الرابع» - تحولات فيها بعد إلى النقد المنهجي - في أقل من عام، وشغلته ظروفه عن مواصلة الجهد الذي بدأه في عبدالقاهر، ولم تتح له الفرصة لإنجاز ما كان في مقدوره، وما كان يؤمله منهجه لإتمامه. وظلت في محاولته لمواجهة التراث مزالِق لم يلتفت إليها في نشاطه المتعدد الاتجاهات. وهي مزالِق تتكشف من زوايا ثلاث: كيفية تطبيقه لمنهج الدرس التاريخي، مفهومه للنقد «المنهجي» وأخيرا مفهومه للشعر، وهي زوايا تقود في النهاية إلى بؤره واحدة يمثل فيها مفهومه لطبيعة الأدب ووظيفته وما ترتب على هذا المفهوم من إلحاح ضار على الصياغة.

الكيفية التي طبق بها مندور المنهج التاريخي كما تعلمه من لانسون كانت عشوائية إلى درجة كبيرة. المنهج التاريخي - أولا - لا يمكن أن يبدأ إلا بعد حصر النصوص التي ينبغي أن تدرس، مطبوعة أو مخطوطة، وهذا أمر لم يقد به مندور، أعنى أنه لم يحاول أن يكتشف بنفسه التراث النقدي ويتعرف على

---

---

المجهول منه، وإنما اقتصر على المعروف وعلى ما قدمه له طه إبراهيم على وجه الخصوص. ومن هنا وقع فى أسر اجتهادات سابقة، وغابت عنه جوانب من التراث، لو اطلع عليها لتغير تقييمه للتراث النقدى تغيرا جذريا، بل لاختفى كثير من الأحكام الخاطئة التى يحتويها النقد المنهجى. ويعنى المنهج التاريخى عند لانسون - ثانيا - رد الجديد إلى مؤثر أنتجه، وهذا أيضا لم يقم به مندور على الوجه الأكمل، وما كان يمكنه لأنه لم يعرف كل الجديد فى التراث. لتوقف - مثلا - عند نشأة النقد المنهجى، إنها لا يمكن أن تقوم على جهد فردى لابن المعتز، لأن وضع المصطلح مرتبط - فى النهاية - بمناخ فكرى أوسع، ينبغى أن يفهم الجهد الفردى فى إطاره. ولو صبر مندور على قراءة الجاحظ - وقد أغفله طه إبراهيم - لاكتشف فى كتاباته نشأة النقد المنهجى وتجاوزه للنوق الفردى، ولرد هذه النشأة إلى الفكر الاعتزالى السائد، الذى يلوذ بالعقل، ويؤمن بوجود خصائص موضوعية كامنة فى الأشياء تجعلها إما حسنة أو قبيحة بذاتها. وذلك نوع من الفكر وجه الخصومة بين القدماء والمحدثين وجهة جديدة تماما، عندما حاكم القديم والحديث فى ظل مبدأ «التحسين والتقبيح العقلين» وحول الخصومة من

---



---

مجرد حماس متعصب، إلى خلاف يقوم على أسس موضوعية ولو اتسعت النظرة أكثر لارتدت الخصومة إلى جذرها الاجتماعي الذي كان ماثلاً وراء المواقف المتعارضة.

وإذا تجاوزنا كيفية تطبيق المنهج التاريخي إلى مفهوم «النقد المنهجي» لاحظنا ضيق المفهوم، وانحصاره في جانب من النقد التطبيقي فحسب، مما استبعد كل محاولات «النقد النظري» من التراث بحجة تطبيقها لمبادئ خارجة عن النصوص ذاتها. وبالتالي ضاعت الأصالة الحقيقية لقدامة بن جعفر، وشوه جهده تشويهاً مؤسفاً، مع أن هذا الجهد يقدم إحدى المحاولات الأصيلة لإقامة نقد الشعر على أسس صلبة، تتجاوز الأهواء الفردية والأذواق الجامحة، والنقد النظري الأصيل لا يمكن أن يقوم إلا على استقصاء للنصوص الأدبية، وتمثل لقيمها الثابتة، كما أن النقد التطبيقي لن يتم إلا في ظل تأصيل نظري، فكلاهما لا ينفصل عن الآخر، وذلك ما حدث في التراث. وما نعه من قبيل النقد النظري كمحاولة قدامة (نقد الشعر) وابن طباطبا (عيار الشعر) وحازم القرطاجني (منهاج البلغاء) لا يفترق عما أدخله مندور في النقد المنهجي إلا في الدرجة فحسب. ومشكلة مندور أنه فهم «التمييز بين الأساليب» عند

---

لانسون فهما بالغ الجزئية، فضاق بذلك مفهومه للنقد، وقصره -  
بالتالى - على الدراسة الجزئية للأبيات. وترتب على ذلك إغفال  
الأصالة الكامنة فى الكتابات النظرية، كمحاولة قدامة، وإغفال  
أهم مزلق فى موازنة الأمدى، وهو قيامها على «البيت» لا على  
القصيدة ككل، مما يجعلها موازنة «بلاغية» وليست «نقدية  
منهجية».

ومن الغريب أن منهج التحليل اللغوى للأدب الذى تحمس له  
مندور لم يلفته إلا إلى عبدالقاهر فحسب - ولم يتوقف عنده كما  
توقف عند الأمدى - مع أن هذا المنهج كان يجد مادة أصيلة  
فى كتابات اللغويين أو فى شروحهم للشعر، وهى شروح لا  
يمكن لمن يؤمن بتحليل النصوص أن يتجاهلها. وعبدالقاهر  
نفسه يظهر فجأة وكأنه لم توجد مقدمات له عند اللغويين  
السابقين عليه أو عند الفلاسفة. ويغدو الأمر طريفا عندما ينقل  
مندور عن عبدالقاهر تحليلا لأبيات يعده فتحا، مع أن عبدالقاهر  
نقل هذا التحليل عن ابن جنى وهو لغوى سبق عبدالقاهر  
بحوالى قرن، أو يفترض مندور أن الأمدى يغير المصطلح  
الأرسطى عن «العلل الأربع» ويحوله إلى معنى مغاير عمدا ليؤكد  
أهمية الصياغة فى الشعر، مع أن الأمدى كان ينقل عن ترجمة

---

خاطئة للمصطلح الأرسطي اعتمدها فلاسفة سابقون عليه.

.. ويعنى المنهج التاريخي - ثالثا - الحرص على فهم الماضى فى علاقاته المتشابكة وعدم التسرع بالحكم عليه . وما أسرع مندور إلى الحكم المنفعل، الذى يقوم على تأثيرية مهتاجة. الأمدى - مثلا - «أكبر ناقد عرفه الأدب العربى» أما قدامة البائس فهو «فاسد الذوق» مرة، وفى أخرى نسمع «وهذا مثل واضح لغباء قدامة وفساد ذوقه وتفاهة نقده»، وفى ثالثة «وهل يظن الأحق قدامة...». وإذا تجاوزنا قدامة واجهتنا أحكام أخرى أهونها من قبيل «وما أشبه ذلك من سخافات» وأقساها «وأمثال ذلك من الكلام الرقيق». وتضيق الموضوعية بمثل هذه الأحكام التى تؤدى إليها لغة تصف «النقد المنهجى» بلغة «غير منهجية» تصدر عن إيمان بأن من الأشياء ما تحيط به المعرفة ولا تؤديه الصفة.

أما مفهوم مندور للشعر فكان يحتوى مقولات هشة، تجعل القصيدة من قبيل التدفق الآلى للانفعالات، وتربط الشعر عموما بالقطرة، وتجعله مجافيا للثقافة. «الرجل الفطرى يستطيع بإحساسه أن يخلق أجمل الشعر.. وهو لذلك ليس فى حاجة إلى عقل مكون ناضج.. ومن الثابت أن الشعر لا يحتاج إلى معرفة

---

كبيرة بالحياة ونظر فيها، بل ربما كان الجهل بها أكثر مواتاة له حتى ليخيل إلينا أن الشعر الجيد لا تستطيعه إلا النفوس الوحشية العقل القوية. وإذا استطاعه أحد من المتحضرين، فهو فى الغالب رجل أقرب إلى الفطرة منه إلى المدنية العقلية المعقدة. هذا الفهم للشعر جعل مندور أقرب إلى المحافظة فى فهمه للتجديد الشعرى فى التراث، فأعلى من شأن القديم - دوماً - لارتباطه بالسذاجة والفطرة، ونظر إلى الشعر المحدث فى ريبة لما انطوى عليه من ثقافة. كما جعله - من ناحية أخرى - يحصر تجديد المحدثين فى مجرد الصياغة لمادة قديمة، وهو فهم لا يتجاوز فهم ابن المعتز أو الأمدى، ولا يمكن أن يستوعب الأصل من شعر المحدثين. كما أدى به هذا الفهم - أخيراً - إلى العجز عن إدراك وحدة القصيدة الجاهلية رغم تعدد موضوعاتها الظاهرى، فكان أقرب إلى الموافقة على تبرير ابن قتيبة لانتقال الشاعر من غرض إلى غرض آخر.

وأحسب أن السر فى هذه المزالق كلها يرجع إلى أن مندورا لم يتح له الوقت الكافى ليقوم بتأصيل نظرى متماسك فى تفصيلاته وجزئياته لطبيعة الأدب ووظيفته أو لطبيعة النقد وغايته، فخاض - فى لهفة يغذيها الوعى بتخلف الدراسة الأدبية

---

- فى مجالات متعددة، كان التراث النقدى واحدا منها، واكتفى بدور الرائد، الذى يدل على الطريق ويرتاد بعضا منه، تاركا لمن بعده مهمة التأصيل الكامل، والتجاوز الحقيقى.

### هوامش

- ١- مقدمة لدراسة بلاغة العرب - ص ٩١.
- ٢- تاريخ النقد الأدبى عند العرب - ص ١٢٩ .
- ٣- منهج البحث فى الأدب واللغة ، ترجمة منور - ص ٢٣ و ٢١ . وقارن بالنقد المنهجى - ص ١٣ ، والميزان الجديد - ص ١٦٢ ، وفى الأدب والنقد - ص ٦ ، والنقد والنقاد المعاصرون - ص ٢٢٨ .
- ٤- مقدمة لدراسة بلاغة العرب - ص ٩٧ .
- ٥- النقد المنهجى - ص ٥ . وكل ما بين الأقواس بعد ذلك من النقد المنهجى .

---

من  
محمد مندور  
إلى  
لويس عوض

منذ أكثر من ثلاثين عاما كنت قارئاً نهما لمجلة «المجلة»  
التي تعاقب على تحريرها نخبة من كبار مثقفينا، هم على  
التعاقب - محمد عوض محمد وحسين فوزى وعلى الراعى  
ويحيى حقى وعبدالقادر القط. وكنت اترقب المجلة كل شهر منذ  
أن عرفنى عليها زميل كان يسبقنى فى المرحلة الثانوية.  
وأطالعها كما يفعل التلميذ المجتهد الحريص على التعلم  
والإفادة. ولفت نظرى سلسلة جديدة من المقالات بدأها المرحوم  
محمد مندور الذى كان يكتب - بانتظام - فى المجلة منذ عدها  
الأول الذى صدر مع مطلع عام ١٩٥٧. وكانت هذه السلسلة عن



---

النقد والنقاد المعاصرين، أصبحت بعد ذلك كتاباً منشوراً  
بالعنوان نفسه عام ١٩٦٤. وكان أول ما نشر من هذه السلسلة  
فى العدد الثامن والعشرين من المجلة (ابريل ١٩٥٩) عن  
ميخائيل نعيمة والغريال - وتتأبعت المقالات تترى عن  
عبدالرحمن شكرى وعباس العقاد وإبراهيم المازنى. وكنت  
أعرف هؤلاء جميعاً. ولكن جاء العدد السابع والخمسون الذى  
صدر فى أكتوبر ١٩٦١ (اشتريته وأنا فى طريقى إلى الجامعة  
طالباً فى مفتتح عامى الدراسى الأول) وهو يحمل مقالا فى نفس  
السلسلة عن ناقد لم أكن أعرفه بعد. وكان المقال بعنوان «لويس  
عوض ناقدًا ولأنى كنت - ولازات - أوثر مندورا بمكانة خاصة  
فى عقلى وقلبى فقد قلت لنفسى : ها أنذا اتعرف ناقدًا يقف إلى  
جنب العقاد وطه حسين ومندور الذى كنت أتلهم على كتاباته.

ولفت نظرى فى هذا المقال - لويس عوض ناقدًا - تقسيم  
مندور للحركة النقدية فى مصر الثورة، فى مطلع الستينيات ،  
إلى ثلاث مدارس نقدية كبيرة، تمثل كل واحدة منها أحد  
الاتجاهات الثلاثة فى النقد ، وهى : مدرسة النقد التفسيرى ،  
والنقد التقييمى، والنقد التوجيهى، وقال مندور إن هذا التقسيم  
الثلاثى لا يستوعب المرحلة القائمة اليوم فى بلادنا وحدها بل

---

فى العالم أجمع، لأن هذا التقسيم هو الذى تستوجبه مذاهب الفكر والأدب والفن التى تتصارع اليوم فى العالم كله.

وما فهمته عن النقد التقييىمى أنه النقد الذى يحدد القيم الجمالية الخالصة للأعمال الأدبية. وذلك فى مقابل النقد التوجيهى الذى يقود الأدب والفن إلى الحياة والمجتمع، وبخاصة على أساس التفكير الاشتراكى، وينادى بفكرة الأدب الإيجابى الهادف الملتزم الذى يوحى بوسائله الفنية بالرأى أو الإتجاه الذى يرتضيه كاتبه فيما يعرض من تجارب الحياة ومشاكلها ومشاكل شعبه ومجتمعه. أما النقد التفسيرى فهو النقد الذى يقوم على الفهم والمعرفة وإعادة النظر فى الأعمال القديمة لإعادة توليد معانيها فى ضوء ثقافة متجددة.

وكان مندور داعية للنقد التوجيهى الذى أطلق عليه فى أواخر كتاباته اسم «النقد الإيديولوجى». أما لويس عوض فقد وضعه مندور فى مدرسة النقد التفسيرى فى الوقت الذى لم يحدد تحديدا واضحا من يضعه بين نقاد المدرسة التقييىمية. كل ما فهمته آنذاك أن النقد التقييىمى نقيض النقد التوجيهى، على نحو ما يتناقض محمد مندور ورشاد رشدى على صفحات الجرائد والمجلات فى هذا الوقت. وكما نحن أبناء ثورة يوليو. أولاد

---

الفقراء الذين دخلوا الجامعة بالمجان، وتصاعدت أحلامهم مع عبدالناصر ودعوته إلى الاشتراكية. كنا مع محمد مندور رئيس تحرير مجلة الشرق التي بدأت في الظهور منذ عام ١٩٥٧ والذي حدثنا عن جولته في العالم الاشتراكي الذي فتح عبدالناصر لنا أبوابه المغلقة. وكنا مع مندور لأنه كان يتحدث عن مجتمعنا الواعد، وعن النقد الذي لابد أن يساعد الأديب على أن يفهم وضعه الحقيقي في المجتمع ويدرك مسؤوليته، وينهض بالدور القيادي الحر الذي يعزز مكانة الأديب والفنان، ويرتفع بها إلى مستوى الايجابية الفعالة التي يعتبر الاحتفاظ بالقيم الفنية والجمالية أهم وسيلة لتحقيقها.

ويقدر ما كان محمد مندور يغذى خيالنا المتوثب بدعوته إلى الالتزام بالمجتمع الجديد، والإسهام في صنع مستقبله المشرق. كان نقيضه رشاد رشدي. يبدو لنا قاصرا، غامضا، ملتبسا، سواء بدعوته إلى المعادل الموضوعي، أو تنظيراته التي تذهب إلى أن النظريات السياسية والمذاهب الاجتماعية التي تسيطر على تفكير الناس بشكل لم يسبق له نظير في التاريخ تهدد كيان الأدب وتستلزم الدفاع عنه، أو التي ترى أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إلا صورة لنفسه فقط، وأنه لا يمكن أن يزودنا

---

بشيء خارج نطاقه، فالإحساس الذي يخلقه العمل الفني لا علاقة له بالإحساسات التي تزودنا بها الحياة، ولا علاقة له بأي شيء خارج العمل الفني، وكانت هذه التنظيرات شيئاً غامضاً ملتبساً يثير الريبة في هذا الوقت الذي لم نكن نعرف فيه - نحن الطلاب البسطاء الفقراء - مصادر رشاد رشدي بعد، وما كان يعيننا أن نعرفها، فمن ذا الذي يجروء على أن يفصم في أذهاننا الصلة بين الأدب والحياة ونحن جئنا إلى الجامعة نفسها بأحلام «الأيام» لطفه حسين؟ ومن ذا الذي كان يمكن أن يترك رايات الحرية والاشتراكية والوحدة الخفاقة - رغم الانفصال - ورايات الأدب الهادف ويقترب من أفكار رشاد رشدي الذي كنا نراه في الكلية - دائماً - معطراً متأنقاً محاطاً ببنات الأرستقراطية وأبناء البرجوازية الصغيرة الطامحين إلى الأرستقراطية على نحو ما صورت لنا خيالاتنا المستوفزة المتطلعة إلى الأدب الذي يؤسس معنى والعدل لا الأدب الذي لا يكون له معنى خارج نفسه. ويقدر ما أخذنا ننفر من ايليوت الرجعي (ولم نكن قد قرأناه بعد) الذي تشير إليه كتابات رشاد رشدي. أخذنا نصِل بين رشاد رشدي والنماذج التي كانت تشير إليها أغنية صلاح جاهين وعبد الحليم حافظ عندما تحدثت - فيما بعد - عن

---

---

المسؤولية وعن «عديم الاشتراكية»!

### لويس والنقد التفسيري

وكان هذا التقابل الحاد بين محمد مندور ورشاد رشدي يلخص الاتجاهين المتناقضين اللذين ظلا يتصارعان طوال الستينيات، ويأتي لويس عوض بنقده التفسيري الذي عرفني به مندور، في هذا المقال، لا لكي يتوسط بين النقيضين ولكن لكي يقف في دائرة قطب مندور، خصوصا حين يشير الأخير إلى المقدمة الكبيرة التي كتبها لويس عرض للترجمة التي قام بها لقصيدة من مطولات الشعر الانجليزي الرومانسي، وهي «برومثيوس طليقا» التي نشرها عام ١٩٤٦. وهي المقدمة التي يظهر فيها الاتجاه التفسيري في دراسات لويس عوض ونقده أوضح ما يكون فيما يقول مندور، بل يتسم هذا الاتجاه التفسيري بسمة الاتجاه الفكري العام في فهم الأدب ومذاهبه واتصالهما بالحياة العامة واتجاهاتها وتطورها الاقتصادي والاجتماعي، حيث نراه يربط ظهور المذهب الرومانسي بالتطور الاقتصادي والصناعي والاجتماعي الذي حدث في القرن التاسع عشر في أوروبا، وأدى إلى ظهور الطبقة البرجوازية الصناعية والتجارية ومشاكلها الخاصة، وضياع طبقة المثقفين، والأدباء

---

والشعراء فيها مما دعاهم إلى العزلة والانطواء جنبا، والهرب من واقع الحياة المريرة والتحليق في عالم الخيال أو زحاب الطبيعة حيناً آخر، بكل ما يصحب هذا الوضع القلق من أنين وشكوى وثورة وتمرد.

تلك كانت كلمات مندور بنصها تقريبا. وهي كلمات كانت تصل نقده بنقد لويس عوض بمعنى من المعاني الحاسمة، ذلك لأن الذى يحاول البحث عن الكيفية التى يتولد بها الأدب كى يفسر الوضع الذى هو عليه، والخصائص التى تميز اتجاهه، لا يتباعد كثيرا عن الذى يربط بين الأدب والحياة، أو بين الأدب وأشكال الصراع الاجتماعى والاقتصادى، الربط الذى يلزم عنه توجيه الأدب إلى الالتزام بالقوى الصاعدة فى المجتمع حتى يغدو أدبا هادفا، قائدا، رائدا.. إلى آخر النعوت التى كان مندور مغرئ بها. بهذا المعنى، كان ما افترض به لويس عوض تقديمه «لبرومثيوس طليقا» بمثابة اللزوم المنطقى - والعكس صحيح - بالقدر نفسه - لدعوة الأدب الهادف. أو النقد التوجيهى، خصوصا حين يقول ما نصه :

« لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة فى الفكر والفن إلا إذا درسنا الحالة الاقتصادية فى المجتمع الذى أنجب هذه



---

المدارس. ولا سبيل إلى فهم المدرسة الرومانسية التي انتمى إليها شلى على وجه التخصيص إلا إذا درسنا حالة انجلترا في عصر الانقلاب الصناعي.

هذا ما فهمته بعد سنوات عديدة بالطبع ، ولكن ما أذكره من عام ١٩٦١ ، في عنقوان المراهقة الفكرية، هو منطوقها الساذج الذي يقول : مندور قريب إلى عقلى وأحلام وعيى، ولويس عوض قريب إلى مندور فكريا، فهو رفيق صباه وصديقه الذى يآلفه، وإذن فلويس عوض قريب إلى نفسى. ومن هنا، بدأت أقرأ للويس عوض، وأتابع مقالاته وكتبه، وكلما تابعته وقرأت له أدركت قربه مندور من المنحى النقدي عند مندور. ويقدر ما كان الإثنان يتجاوران فى ذهنى كنت اتساعل ببراءة الطالب الذى يتعثر خطوه فى قسم اللغة العربية بأداب القاهرة، حيث كان عبدالعزيز الأهوانى وشكرى عياد وسهير القلماوى وعبدالحميد يونس يواصلون رسالة طه حسين الذى لم أقابله قط، وغير بعيد عن قسم اللغة الانجليزية الذى كان رئيسه رشاد رشدى. كنت اتساعل لماذا لا يكون محمد مندور - تلميذ طه حسين - استاذا لنا فى قسم اللغة العربية، وهو الذى نقرأ كتبه عن النقد العربى القديم وعن الشعر المصرى بعد شوقى وعن المذاهب الأدبية

---

أكثر مما نقرأ كتب اساتذتنا الذين كانوا يدرسون لنا، والذين كان بعضهم - للأسف - لا يفعل شيئاً سوى الاملاء. وكان يغيظني هذا المنطق الظالم الذى يحرم قسم اللغة الانجليزية من أستاذ مثل لويس عوض الذى بدأت اتعرف ترجماته ومؤلفاته، ويأخذنى الدوار من ثقافته الموسوعية المذهلة، وبراعته النقدية، والآفاق الجديدة التى أخذت تفتحها مقالاته التى بدأت تتوالى فى «الأهرام» منذ عام ١٩٦٢.

#### \* مدرسة رشاد رشدى!

وكنت كلما اقتربت من الإجابة عن اسئلتى أقترّب أكثر من الدائرة التى تصل محمد مندور بلويس عوض، وتباعد بينهما ورشاد رشدى، فالأخير كان يعزل الأدب فى «ثلاجة» معقمة لا علاقة لها بالواقع أو المجتمع أو السلطان، وكان ينزه الأدب والفن عن كل شئ التنزيه الذى ينتهى إلى «التعطيل» إذا استخدمنا لغة «علماء الكلام» القدماء، فالأدب والفن - عنده - كالمنطلق عند المعتزلة، لا يوصف بالأيسية لأنه يوصف باليسية، ولا علاقة له بما هو خارجه، على نحو يغدو معه النقد الأدبى لعبة شكلية، طريفاً هينا لينا، ترضى عنه السلطات فى كل الأحوال. «ولا يورق أحدا بحال من الأحوال، فمن ذا الذى يشغل

---

نفسه بالأعمال الأدبية التي لا معنى لها سوى نفسها، والتي لا تتأمل سوى محياها الجمالي، كأنها أعمال طقسية في عبادة نرجسية أو هيدونية، شعارها ما قاله أوسكار وايلد: «الفن كله لا نفع له».. ولهذا ظلت مدرسة رشاد رشدي، أو النزعة الشكلائية الأدبية، في منأى عن المشاكل مع السلطان، تتسع قاعدتها في الجامعة، وتنفّث أمامها أبواب الرضا أو الرضوان.

أما المدرسة الأخرى التي تؤرق نفسها بأحلام المجتمع، وقدرة الأديب على تنوير وعى الأفراد، والتي تؤمن بأن معنى الأدب لا يكتمل إلا خارجه، وأن قيمته رهينة تأثيره في الواقع، فتلك مدرسة على شفا جرف هار، وسرعان ما تصطدم بالسلطان أو يصطدم بها السلطان، فيخرج أعلامها من الجامعة، تماما كما حدث لمندور ولويس عوض، إذ سبق الأول الثاني في الخروج من الجامعة، وبال الثاني من الاضطهاد أكثر مما وقع على الأول، فكلاهما يؤمن بالاشتراكية، وكلاهما يصل الأدب بالمجتمع، وكلاهما يعرف معنى رفض السلطان، وكلاهما يرد على رشاد رشدي - نقيضهما - قوله: «من العبث أن تبحث عن المعنى العام لقصة من القصص لو أن تتطلب من كاتبها فلسفة معينة أو أن تلومه لأنه لم يحل مشاكل اجتماعية»

---

ما : وكلاهما يؤكد أن الكاتب الحق صانع أعمال فنية، وأن اهتمامه بالقيمة الجمالية نابع من نظرتة الخاصة إلى الحياة وإلى الحقائق التي يعتقد أنها جوهر الحياة، وأن مسئوليته عن تجديد فنه هي الوجه الآخر لمسئوليته عن تثوير وعى قرائه بالمجتمع الذي يعيشون فيه.

ولكن بقدر ما كانت هذه المدرسة النقدية تتطوى علاقتها بالسلطة على اشكاليات لم تخدم قط فإن أفكارها لم تكن - في التحليل النهائي - في تناقض مع الوجه الايجابي لهذه السلطة، بعيدا عن رذيلة الدكتاتورية التي لم تفارقها قط، وفي الوقت نفسه كانت هذه المدرسة تتوافق مع المناخ الصاعد لمطالع الستينيات، في سنوات العمر الجميل، حيث انطلاقة المشروع القومي ورايات الاشتراكية الخفاقة (التي ظلت مجرد حلم لم يتحقق) وأحلام الحرية والوحدة ، والأصداء التي كانت تردها كلمات أحمد عبدالمعطي حجازي:

فلتكتبوا يا شعراء أننى هنا  
أشاهد الزعيم يجمع العرب  
ويهتف : الحرية.. العدالة.. السلام  
فتلمع الدموع فى مقاطع الكلام

---

وتختفى وراء الحوائط الحجر  
ليظهر الإنسان فوق قمة المكان  
ويفتح الكوى لصحبنا

هذا «الزعيم» الذى كان يفتح الكوى لصحبنا هو نفسه  
«الطبيب الحاذق الذى يسر مولد المجتمع الجديد» والذى تحدث  
عنه لويس عوض على هذا النحو، فى مقال له بعنوان «المجتمع  
الجديد فى التأميمات» فى جريدة الجمهورية (٢ يوليو ١٩٦١)  
حيث يشير إلى الفلسفة الاشتراكية الديمقراطية التعاونية التى  
وضع جمال عبدالناصر أسسها العملية فى ٢٣ يوليو ١٩٦١،  
ويقول عن عبدالناصر - الطبيب الحاذق - بالحرف الواحد :

«فى عيد الثورة التاسع خرج علينا بالمعادلة الأخيرة قائلا :  
خنوا هذا مفتاح المجتمع الجديد. قدم لنا آيته وسنتبعه إلى آخر  
الطريق. وعرفنا أنه طيلة هذا الوقت كان يصوغ مفتاح الحياة  
الجديدة.. الآن نستطيع أن نقول إننا نعيش فى مجتمع  
اشتراكى ديمقراطى تعاوئى.. قولوا معى : لقد ولد المجتمع  
الجديد».

هل كانت هذه النبوءة صادقة؟ وهل ولد المجتمع الجديد حقا  
أم وئد قبل مولده؟ فلنجب عن السؤال بالسؤال. ولنقل - مع

---

أحمد حجازى فى مرثية للعمر الجميل :-

كيف أعرف أن الذى بايعته المدينة ليس الذى وعدتنا  
السماء؟!

لقد كتب لويس عوض كلماته فى جريدة الجمهورية قبل  
شهرين فحسب من حديث مندور عنه فى مجلة «المجلة»، ولم  
أكن قد قرأت كلمات لويس عوض فى حينها، ولكن السياق  
الفكرى العام الذى كان يصله بمندور، والتقارب الذى كان  
يجمع بين كتاباتهما وكتابات المدرسة الواقعية الاشتراكية التى  
أسسها كتاب محمود العالم وعبدالعظيم أنيس «فى الثقافة  
المصرية» (١٩٥٥) وتقاليد النقد الواقعى منذ كتابات سلامة  
موسى فى العشرينيات وإسهام رثيف خورى وحسين مروة  
ومحمد ذكروب من الشام، وكتابات على الراعى المتميزة التى  
بلورتها أطروحته عن برنازد شو التى فرغ من إعدادها عام  
١٩٥٥، كل تلك الكتابات والإسهامات وأشباهاها كانت تشكل  
المجال الدالالى الذى يدور فيه معنى النقد التفسيرى وصلته  
بالنقد التوجيهى.

**\* صدام مع الثورة!**

وقد عرفت - فيما بعد - أن محمد مندور كتب ما كتب عن



---

لويس عوض الناقد بعد خمسة عشر شهرا تقريبا من الإفراج عنه، وأن كلمات لويس عوض عن «الطبيب الحاذق» كانت بعد مرور عام بالضبط على خروجه من معتقلات هذا «الطبيب الحاذق» التي دخلها مع الشيوعيين في الثامن والعشرين من مارس ١٩٥٩ وفارقها في الرابع والعشرين من يوليو ١٩٦٠. وكان ذلك هو الصدام الثاني مع ثورة يوليو، بعد الصدام الأول الذي طرد فيه من الجامعة - مع نحو خمسين أستاذا ومدرسا - عام ١٩٥٤. ولكن لويس عوض رغم طرده من الجامعة واعتقاله، ورغم نفوره من ديكتاتورية عبدالناصر، ظل معجبا به، لما كان يمثل من قضاء على الاستعمار والاقطاع ولما كان يسعى إلى تحقيقه من بناء مجتمع اشتراكي تعاوني. ويقدر ما كان لويس عوض يأمل أن يكتمل هذا البناء بالديمقراطية، كان يحاول صياغة تصور جديد يتناسب والمجتمع الجديد، وفي الوقت نفسه يكشف عن زيف النظريات التي تنفي الصلة بين الأدب والمجتمع. وقد تجلى ذلك كله في سلسلة مقالاته التي نشرها - بعد ذلك - مجموعة في كتاب بعنوان «الاشتراكية والأدب» (١٩٦٤).

هذه الصلة التي كانت تضع لويس عوض في دائرة محمد

---

---

مندور تجعلنا نعيد النظر - اليوم - فى تفرقة مندور بين النقد التفسيرى، والنقد التوجيهى، والنقد التقييمى، وننظر إليها من منظور مختلف، يسقط النقد التقييمى على النقد التوجيهى، ويجعلهما نقداً واحداً هو النقد التقييمى الذى يتمايز - بدوره عن النقد التفسيرى. وفى الوقت نفسه يرتبط كلا النقيدين معاً، بوصفهما وجهين لعملية عقلية واحدة، وجهها الأول يركز - بلغة الفلسفة - على علاقة النتيجة بالسبب، ووجهها الثانى يركز على علاقة النتيجة بما يتولد عنها من نتائج، مما يجعلنا - فى النهاية - فى حضرة نوع واحد من النقد ولا أنواعاً ثلاثة.

هذا التكييف الجديد للموقف يجعلنا ننظر إلى العلاقة بين نتاج مندور ولويس عوض من منظور جديد. صحيح أن محمد مندور يشير - فى حديثه عن لويس عوض الناقد - أنه يختلف عنه بسبب المعارك التى خاضها ودعوته فيها إلى القيم والمفاهيم التى تحمى لها ضميره الإنسانى أو الفنى، بينما يؤثر لويس عوض نشر المعرفة والتفسير والفهم بون حاجة إلى قتال صريح فى سبيل قيم أو مفاهيم معينة. وصحيح أن لويس عوض ظل ينظر إلى محمد مندور - بوصفه إصلاحياً (كتب عن مندور مقالاً بعد وفاته بعنوان «الإصلاحى الكبير» منشور فى

---

«الثورة والأدب» ١٩٦٧) بينما ظل ينظر إلى نفسه بوصفه راديكالياً. وصحيح - أخيراً - أن بعضنا يردد أن لويس عوض بدأ راديكالياً وانتهى إصلاحياً على عكس مندور الذى بدأ إصلاحياً وانتهى راديكالياً.

### \* بين الأدب والمجتمع

ولكن الحق أن الفارق بين محمد مندور ولويس عوض فارق كمى تماماً، فكلاهما لم يكن ماركسياً بالمعنى الدقيق (أو العلمى؟) فى أى مرحلة من مراحل كتاباته، وكلاهما كان راديكالياً بالمعنى الذى لا يتطابق مع الماركسية بالضرورة. وكلاهما كان - وظل - يحسب نفسه على «اليسار» بمعناه الذى تلخصه تركيبة «الديمقراطية الاجتماعية» التى لم يتخل عنها مندور جذرياً منذ بداية كتاباته عام ١٩٣٩، والذى تلخصه تركيبة «الاشتراكية الديمقراطية» التى ظل لويس عوض يصوغ تنويعاتها الفكرية منذ عودته من إنجلترا ١٩٤٠ إلى آخر كتاباته عام ١٩٩٠. وكلاهما ظل مؤمناً بالصلة بين الأدب والمجتمع، حتى عندما كان لويس عوض يلح - فى الاشتراكية والأدب - على أن يستبدل بالمجتمع الحياة، بدعوى أن الحياة شئ أعم من المجتمع وشامل له» وذلك فهم ما كان ينكره مندور.

وإذا كان أول كتاب نشره لويس عوض تأليفاً، وهو في «الأدب الانجليزي» (١٩٥٠) يظن تأثيره الشديد بأفكار الناقد الماركسي الانجليزي كريستوفر كودويل بكتابه «الوهم والواقع» ودراسات في ثقافة تجتصر» فإن هذا التأثير بأكثر النقاد الماركسيين الانجليز مثالية ورومانسية له دلالة الواضحة، فضلاً عن أنه يظل في منطقة التأثير التي لا تجعل من كتابات لويس عوض نقداً ماركسياً. وأهم من ذلك أن أي متابع مدقق لن يجد - في التحليل النهائي - فارقا جذرياً بين المقولات النظرية التي انبنى عليها كتاب «في الأدب الانجليزي» في منتصف الأربعينيات وكتاب «الاشتراكية والأدب» في منتصف الستينيات، فذلك الكتاب الذي عده بعض النقاد الماركسيين تراجعاً (راجع حسين مروة - مثلاً - في كتابه «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي») لم يكن في حقيقة الأمر - سوى استمرار متصل لمقولات «الانسانية الجديدة» التي كانت موجودة منذ البداية) والتي صاغها لويس عوض صياغة حاسمة في مطالع الخمسينيات، في مبادئ تؤكد أن الإنسانية الجديدة تحرر الفن من المذهبية الضيقة، وأنها تؤمن بجوهر واحد هو الحب، وأن ليس في الفن مادة وصورة ولكن فيه ما في طبيعة الحياة

---

والأحياء.

وقل الأمر نفسه عن محمد مندور الذى يقال إنه بدأ جمالياً وانتهى أيديولوجياً، وكان رحمه الله حريصاً على إشاعة ذلك عن نفسه (راجع «عشرة أدباء يتحدثون» لفؤاد دواره). إن الذى يقرأ كتابه «النقد المنهجى عند العرب» يجد دأراً فى تلك المقولات المحركة لكتاب «فى الأدب الانجليزى» فى التحليل الأخير، فالمجتمع هو العلة التى يترد إلى تغييرها تغير الظاهرة الأدبية أو الفكر النقدي، فى كلا الكتاين اللذين كتب فى منتصف الأربعينيات. والصراع بين القدماء والمحدثين الذى يترد إلى أسباب اجتماعية - فى «النقد المنهجى» - يخلق النقد العربى القديم بمعنى لا يختلف كثير عن التكييف السببى الذى يتم به تفسير الأدب الانجليزى فى كتاب لويس عوض. والثورية الرومانسية المتفجرة عاطفة التى تتبدى أعجاباً بشيللى - «برومثيوس طليقا» - عند لويس عوض هى نفسها التى ظهرت - فى مجلى مختلف - نفورا من النقد المنطقى الأرسطى فى كتاب محمد مندور.

هذا التناظر يجعل من نقد لويس عوض ومحمد مندور نقداً تفسيرياً فى آخر المطاف، بالمعنى الذى يغدو به هذا النقد

## عملية تعليلية بالدرجة الأولى.

هذه العملية عملية مزدوجة، وجهها الأول يهتم بالتولد، ومن ثم يرد النتيجة (العمل الأدبي) إلى السبب (المجتمع - الحياة) كي يفسر تـكوـنه أو تولده. ووجهها الثانى يهتم بالتوليد، ومن ثم يجعل من النتيجة (العمل الأدبي) سببا فى توليد نتيجة على مستوى القراء. وإذا كان الوجه الأول يبرر قيمة العمل الأدبي بربطه بعـلته فإن الوجه الثانى يبرر القيمة نفسها بربط العمل بآثاره ولكن لا يختلف الوجه الأول عن الثانى فى الآلية الذهنية التى تحكمه فى مرآة ذهن الناقد الذى يظل تفسيريا تعليليا فى حالتى مندور ولويس عوض.

بهذا الفهم، صرت انظر إلى لويس عوض ومحمد مندور كما لو كنت أنظر إلي وجهين لعملية واحدة، أو موقف نقدي واحد. وإذا كان محمد مندور قد أتاح لى أن أتعرف كتابات لويس عوض فى مطلع الصبا فإن كتابات لويس عوض جعلتني أعاود النظر فى كتابات محمد مندور بوعى مختلف، وظل كلاهما يردنى إلى الآخر دون انقطاع. فكلاهما يتكامل مع قرينه على نحو لاقت - وكلاهما تعلمت منه الكثير. وكلاهما ظل ملازما للآخر ملازمة أجاكس لصديقه أخيل الذى سبقه إلى الموت فظل



---

يذكره بالوفاء والعرفان إلى أن لحق به بعد ربع قرن. فلنقل  
للصديق اللاحق وداعاً أيها الصديق الشبيه. سنظل نذكرك كما  
ظللت تذكر صديقك الذي ارتحل قبلك، ونضع كليهما في مكانة  
خاصة، جديرة بما أنجزه كلاكما من جهد خلاق، وما تركه  
كلاكما من أثر عظيم.

---

## لويس عوض (عن أوراق العمر)

كتابة السيرة الذاتية عملية تنطوي- في غير حالة- على إحساس دافعي بأزمة متعددة الأبعاد، أزمة تتضمن ما يهدد الذات المبدعة، ويعرقل حركتها في الحاضر، ويقطع خطوها صوب المستقبل، فترجع للذات المبدعة إلى تاريخها، تتأمل إنجازها، منقسمة الانقسام الذي يجعل ذاتا متأملة وموضوعا للتأمل. ويقدر ما تتطلع هذه الذات إلى نفسها كما لو كانت تتطلع إلى مرآة، فإنها ترقب الموجب والسالب في وعيها، وترصد نقاط القوة، متحركة بوعيها عبر مهاد غير ثابت من الزمن، يبدأ من لحظة البداية التي تحمل بشارات النهاية.

بعبارة أخرى، تضطر الذات- بضغط من الواقع، وفي آلية دفاعية ازاء عدوانيته- إلى الدخول في عالم الذاكرة، واحة الذات المشتهاة وقلعتها الدفاعية، بمقدار ما يتيح الذاكرة لهذه الذات

---

سفرا دائما هو انعتاق من أسر الحاضر فإن الذاكرة تنفى حدة اغتراب الذات في واقعها بتعقل مكونات مستودعه ووعيها الذي يتضمن لحظات ومواقف وأفكارا وإنجازات ومؤلفات وألوانا من السلوك أعطت لحياة الذات مسارا ومعنى، وجعلت منها ماهي عليه، من حيث هي ساحة لصراع ورمز لقيمة وهدف لهجوم في حاضر يغترب عنها وتغترب فيه. ولا تتباعد الذات عن هذا الحاضر في الزمان أو المكان إلا لتعود إليه، ملحة على ما فيه بطرائق مباشرة أو غير مباشرة، فهذا الحاضر هو العنصر المهيمن الذي تتحدد بإشارات الخفية مناطق التوقف في رحلة وعي الذاكرة لمكوناتها عبر الزمان والمكان، حيث تبدأ الرحلة ببعديها الزماني والمكاني من نقطة واحدة تعود إليها، في حركة دائرية تبدأ من حاضر الكتابة وتنتهي به مهما تباعدت عنه مشيرة دائما إلى ما يؤكد قدرة الذات على تجاوز أزمات موازية لأزمة الحاضر، في إلحاح تؤكد دلالاته الضمنية رغبة الذات في استعادة تكاملها إزاء عدوانية واقعها.

هذا هو المعنى الأساسي الذي تضمنته «الأيام» لطفه حسين، حيث رحلة الفتى الذي واجه عجزه، وتحدى تخلف مجتمعه، وانتصر على عوامل الضعف داخله، والذي عاد إلى واحة الذاكرة، في أخرج لحظات حياته (عام ١٩٢٦) في ذروة أزمة

---

كتاب « في الشعر الجاهلي » فكانت هذه العودة إعادة بناء لماضي الذات، واجتلاء خلافا لعناصر القوة التي حققت، معجزة الفتى في الماضي، واغناء للامكانات التي تفجرت عنها قرارات الفتى نفسه في مواجهة أزمة العشرينيات، ومن بعدها أزمات الثلاثينيات والأربعينيات، وغيرها من الأزمات المقدورة على كل من ينذر نفسه للحلم الجليل الذي يبشر بانتقال مجتمعه من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية.

### \* رسالة التنوير

هذا المعنى هو ما تنطوي عليه سيرة لويس عوض، تلميذ طه حسين، وحامل رسالته التنويرية إلى أقصى مداها، وذلك في الجزء الأول الذي صدر منها بعنوان رئيسي هو: «أوراق العمر» وعنوان فرعي هو «سنوات التكوين» حيث يستعيد لويس عوض البدايات التي تضمنت النهايات، وأومات إلي حتمية حصاد «أوراق العمر» كلها.

صحيح أن أوراق العمر للويس عوض لا تبدأ من وعي درامي متوتر، يواجه أزمة مباشرة، حادة عنيفة، مثل تلك التي واجهها طه حسين عام ١٩٢٦، فكانت دافعا لرحلة الوعي المعاكسة في الزمن، حيث بدايات «الأيام» ولحظة المواجهة الأولى بين الذات وما يعوق انطلاقها في أفاق المعرفة. ومن المؤكد أن لويس

---

عوض لم يصدر كتابا أثار المؤسسات التقليدية وأهاجها واستعدها على نحو ما فعل كتاب في الشعر الجاهلي. ولكن في «أوراق العمر» ما يصل بينها وبين الأيام التي عاناها طه حسين. إن التلميذ يذكر بأستاذه في تحدى المؤسسات التقليدية للمجتمع. ويذكر بأستاذه في بعض الوقائع الحياتية الدالة. وإذا كان طه حسين قد طرد من الجامعة عام ١٩٣٢ (تحديدا في ٢ مارس) وكان طرده مفتح تدخل السلطة السياسية في البطش باستقلال الجامعة فإن لويس عوض كان على رأس الموجة الثانية من صور هذا التدخل، حين طرد من الجامعة مع أكثر من خمسين أستاذا ومدرسا بقرار من مجلس قيادة الثورة في ١٩ سبتمبر ١٩٥٤ (ووافق مجلس الوزراء على ذلك في ٢١ سبتمبر ١٩٥٤). وإذا كان طه حسين قد عانى عنت حكومة صدقي باشا فإن لويس عوض قد عانى متاعب الوجه غير الديمقراطي للناصرية، حين اعتقل عام ١٩٥٩، وظل معتقلا قرابة عام إلى أن أفرج عنه عام ١٩٦٠. وإذا كان طه حسين ظل هدفا للاتهام بتهم العمالة والتبشير والكفر والإلحاد والانحلال والإقليمية فإن التهم الظالمة نفسها تصل بين التلميذ والأستاذ، وتفصل في الوقت نفسه بين دعاة التنوير ودعاة الاظلام.

ومن الطبيعي- والأمر كذلك- أن تتخلق «أوراق العمر» التي

كتبها لويس عوض من بعض مكونات الوعي نفسه، حيث يتصل المثقفون الراديكاليون برابطة التحدى فى الدعوة إلى التنوير، وصفات التوتر التى لاتفارق هذا الوعي، نتيجة الصدام غير المتكافئ بين هؤلاء المثقفين ومجتمعاتهم المتخلفة. إنها الرابطة التى جعلت من أوراق العمر تحمل بعض المشابه البنائية التى تصل سنوات التكوين برحلة الأيام فى المغزى والمبنى على السواء. فهنا وهناك الاستدارة المنعكسة للزمن. حيث يبدأ الوعي المتوتر للأنا رحلته الاسترجاعية للماضى. وهنا وهناك انقسام الذات على نفسها لتصبح فاعلا للتأمل ومفعولا له.

وهنا وهناك البعد الدائرى للزمن فى فعل الكتابة، حيث كل ابتعاد عن نقطة البداية اقترب منها. وهنا وهناك المغزى التمثيلى الذى تغذى معه السيرة الذاتية نوعا من أنواع ضرب المثل، أو الأمثلة التى تكتسب دلالتها على مستوى المبدع والمتلقى، فتؤكد لدى كاتبها معنى المقاومة وقيمة التحدى، وتؤكد لدى قارئها دلالة مانتطقه من تمثيل لنموذج معرقى - أخلاقى لا بد من اتباعه والإيمان بموقفه مهما كانت العقبات. وهنا وهناك - أخيرا - الشعور المغترب عن الحاضر، والألم المصاحب للإحباط المتولد عن تخلف الواقع وعدوانيته، وما يترصفه من قيود



---

تسجن الخطى وتعرقل تقدم المعرفة.

### \* تحدي الواقع

وأنا أتحدث عن الألم الذي يعرفه قراء طه حسين، حين يشير إلى الحاضر الذي يجعل الحر شاحطاً في بلاد ليس فيها متسع، خصوصاً «حين يكثر من حولك الأعداء.. ويسعى بك الساعون، ويكيد لك الكائدون» إنه الحاضر نفسه الذي يتحول في الزمان، ويقسو في الملامح والقسمات، فيجعل التلميذ الشيخ، لويس عوض، يردد في أوراق العمر عبارات تذكرنا بعبارات أستاذه، خصوصاً حين يتحدث عن أعدائه الأقوياء.. ولكن الشعور الممض بالحزن الذي تنطقه أوراق العمر لاقت للانتباه فاقع في الدلالة لايوازيه سوى نبرة الإصرار على تحدي الواقع المتخلف الحاضر، على نجوى يولد إحساساً مضاداً موجباً يواجه سلب الإحساس الأول ويقابله كما تتقابل الأضداد. وإذا كان الإحساس السالب يدفع إلى التساؤل الضمني عما إذا كانت الرحلة كلها تستحق ما بذل فيها زمن أجلها، خصوصاً حين تتداعى صور الغلظة والتخلف الإنساني والجهالة على المستوى الفردي، وصور الظلم الناتج عن سخط المؤسسات التقليدية وتسلطها الإرهابي على المستوى العام، فإن الإحساس الموجب يواجه سلبية نقيضه وينفيه بالإجابة التي تؤكد قيمة

---

الهدف من الرحلة. وذلك في دلالة مستكررة الرجوع، تصل إلى ذروتها الختامية في الصفحة قبل الأخيرة من «أوراق العمر» حين نقرأ الأسطر التالية:

«وأنا الآن على بعد خمسين عاما من هذه الأحداث التي أسترجمها في تأمل حزين ورغم خمسين كأسا من العلقم جرعتها حتى الثمالة، لست نادما على اختيارات حياتي، مع أنني أقترب من القبر ولا أملك شيئا من متاع الدنيا غير لقمتي وسترتي ووفاء الشباب من قرائي على تعاقب الأجيال، ولو عدنا إلى الوراء لبدأت كل شيء من جديد، حتى حماقات حياتي» (ص ٦٢٥-٦٢٦).

إن «التأمل الحزين» في هذه الأسطر يدفع إلى التساؤل عن أسبابه وعن المبررات أو العوامل التي جعلت من الخمسين عاما السابقة على لحظة التأمل خمسين كأسا من العلقم، ولهذا التساؤل أولويته البالغة، ونحن نتحدث عن لويس عوض على وجه الخصوص، فنحن نتحدث عن مثقف من نوع متفرد، أثمر في الدراسات الأدبية ما يربو على عشرين كتابا من الكتب العلامات، ابتداء من «في الأدب الانجليزي الحديث» (١٩٥٠) و«مرورا بالمؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث» (٦٢-١٩٦٣) «والاشتراكية والأدب» (١٩٦٣) «والبحث عن شكسبير» (١٩٦٥)

«ونصوص النقد الأدبي» (١٩٦٥) «وعلى هامش الغفران»  
(١٩٦٦) «والثورة والأدب» (١٩٧٠) «وأسطورة أورست والملاحم  
العربية» (١٩٦٨) «والقائمة طويلة باللغة الثراء. ولقد أنتج في  
الفكر السياسي والاجتماعي ما يزيد على عشرة كتب إشكالية،  
تصل ما بين «دراسات في النظم والمذاهب» (١٩٦٢) «والجامعة  
والمجتمع الجديد» (١٩٦٤) «والحرية ونقد الحرية» (١٩٧١)  
«ودراسات في الحضارة» (١٩٨٨) لتؤصل وضعا يوجه «ثقافتنا  
في مفترق الطرق» (١٩٧٤) ويحدد موقفا من «أقنعة الناصرية  
السبعة» (١٩٧٦) على نحو يظل الهدف النهائي متجها دائما  
«لمصر والحرية» (١٩٧٧) وأضف إلى هذه القائمة ما أثمره  
لويس عوض في الترجمة، حيث قدم ما لا يقل عن ثمانية أعمال  
تأسيسية لكل من اسخيلوس وهوراس وشكسبير وبن جونسون  
وشيللي وأوسكار وايلد. وأبدع في المسرحية والشعر والرواية  
والسيرة الذاتية، ابتداء من «بلوتولاندا» التي كانت إرهابا  
بحداثة القصيدة العربية (١٩٤٧) وانتهاء بأوراق العمر (١٩٨٦).  
وإن يغيب عن البال لويس عوض المؤرخ الذي اقترح «تاريخ  
الفكر المصري الحديث» (١٩٦٩) بالجرأة نفسها التي كانت  
وراء الأطروحة الأساسية في كتاب «مقدمة في فقه اللغة العربية»  
(١٩٨٠) الذي تمت مصادرتة.

## \*تأصيل المنهجية

وإذا أضفنا إلى هذه الكتابات الأدوار التي قام بها لويس عوض الأستاذ الجامعي في تأصيل معنى الجامعة والمنهجية بالنسبة لتلاميذه، والمفكر الذي لم يتردد في اقتحام حقول الغام الواقع تأكيداً للاستنارة ومعنى حرية الفكر، والناقد الأدبي الذي لم يكف عن الدعوة اللاهبة إلى الجديد وتشجيعه ومتابعته عبر الأجيال المتلاحقة من الثلاثينيات إلى السبعينيات، إذا أضفنا إلى الكتابات الأدوار أدركنا أننا إزاء آخر الموسوعيين من التنويريين الذين يتمسكون بقيم العقل والعلم والتطور والحرية والعدل والديمقراطية تمسكهم بنسمات الحياة نفسها، بل إزاء أقصى ما وصل إليه التنوير العربي من آفاق راديكالية، قرنت اسم لويس عوض وحضوره وإنجازه بالدعوة الدائمة للجديد والعداوة المضارية للقديم، لأكثر من نصف قرن.

هذا المثقف المتفرد الذي صار بإنجازه وأثره عنصراً أساسياً ومكوناً فاعلاً في استنارتنا المعاصرة وفكرنا الحداثي وطموحنا الاجتماعي السياسي وتنوqنا الأدبي، هذا المثقف بدل أن يشعر بالفخر والزهو وأكاليل الغار والفبح بما أنجز وبما مثله ويمثله من قيمة، يسترجع حياته في تأمل حزين، وشعور

---

مضى تتحول معه السنوات الخمسون من الصراع إلى خمسين  
كأسا من العلقم، نتجرعها معه وتتسامل عن سر هذه التعاسة  
التي لاتفارق المثقف الراديكالى فى هذا العصر والتي تصل إلى  
أقصى مداها فى «أوراق العمر».

هذا التساؤل تردنا إجابته إلى طبيعة عصر لويس عوض  
واختلافه عن عصر أستاذه طه حسين من ناحية، وإلى طبيعة  
الفارق بين فكر جيل طه حسين الليبرالى والفكر الأكثر  
راديكالية لجيل لويس عوض من ناحية ثانية، وإلى تغيرات وعى  
الأقلية التي لاتخلو منه كتابات لويس عوض من ناحية ثالثة. لقد  
طرد طه حسين من الجامعة فى أوائل الثلاثينيات غير أنه عاد  
إليها منحمولا على أكتاف طلابه بعد ثلاث سنوات أو أقل  
(تحديدا فى ديسمبر ١٩٣٤) أما لويس عوض فقد طرد من  
الجامعة فى الخمسينيات ولم يعد إليها إلى الآن، ولو حتى على  
سبيل الدعوة إلى لقاء محاضرة عامة (محاضرة واحدة فحسب)  
فى القسم الذى أسهم فى تأسيس ما فيه من قيم علمية، ولقد  
وقع طه حسين تحت طائلة المساءلة القانونية فى العشرينيات،  
ولكن التهمة حفظها وكيل نيابة مستتير، ودافع عنها وزير  
معارف مستتير (كان الوزير وقديا هو على الشمسى وطه حسين  
من اعداء الوفد، أى الاحرار الدستوريين)، أما لويس عوض فقد

---

ألقى به في المعتقل، حيث واجه الإهانة والتعذيب. مع مئات من مثقفي مصر، وخلصه وعيها، دون تحقيق قانوني، أو تهمة حقيقية، في مختتم الخمسينيات.

وإذا كان الجيل الليبرالي لطفه حسين والعقاد وهيك قد تحول عن جذريته العلمانية إلى إصلاحية مهادنة بعد معاهدة ١٩٣٦ التي كانت بمثابة «الحل الوسط الكبير» فإن لويس عوض ظلت راديكاليته قرينة منظور لايقبل المهادنة أو الهوادة، حتى بعد أن تجاوز الخامسة والسبعين، فهو - كما يصف نفسه بحق - «تقدمي في الفكر والأدب، تقدمي في السياسة والاقتصاد، تقدمي في القيم الاجتماعية تقدمي في المفاهيم الدينية».

ولقد كان الجيل الليبرالي، أخيرا يعيش اللحظات التاريخية الصاعدة لوحدة شطري الأمة مع المد الزاهر لثورة ١٩١٩ وفي أعقابها، في الوقت الذي كان يعيش مناخا من التسامح الاعتقادي جعل من شاعر مثل حافظ إبراهيم (صفي الامام محمد عبده شيخ الأزهر العظيم) لايتردد في رثاء الدكتور شبلي شميل عام ١٩١٧ بقوله:

إيه شبلي قد أكثر الناس فيك الـ - قول حتى تفننوا في عتابي  
قيل: ترثي ذاك الذي ينكر النو ر ولايهتدي بهدي الكتاب؟!



قلت: كفوا فإنما قمت أرثى      منه خلا أمسى طويل الغياب  
كان حر الآراء لا يعرق الخن      - ل ولا يستبيح غيب الصباح  
أما جيل لويس عوض والجيل اللاحق فقد عاش عصرا  
مختلفا، واكتوى بالثمار التي خلفتها هزيمة ١٩٦٧، ومأصاحبها  
من ظهور إسلام النقط والتطرف الدينى وانفلات النغمات  
الشائنة التي تحول أي خلاف إلى اتهام دينى أو غمز فى  
المعتقدات، وذلك فى تصاعد إرهابى قمعى يوازى تصاعد  
الثروات النفطية ومأصاحباتها الانفتاحية، على نحو غدا معه كل  
تراث التنويرى العظيم وجضوره الحى مهددا بإرهاب فعلى  
أداته الرصاصة لا الكلمة، وانتقلنا من استتارة الخطاب الأدبى  
لحافظ إبراهيم إلى خطاب مخالف، تسلطى، قمعى، صار معه  
لويس عوض (أجاكس عوض) الدمية التى تلهو بها أصابع  
هيئات التبشير وبوائر الاستعمار لتؤدى مايراد منها، فلا ترى  
أو تنطق إلا بتسبيح اليونان والروم والصلبان والجنرال  
يعقوب ١٩. وحتى عندما يحصل هذا التنويرى العظيم على جائزة  
الدولة التقديرية، بعد أن تجاوز الخامسة والسبعين، وبعد أن  
حصل عليها من هم أقل شأنًا من تلامذته، تتعكر الفرحة  
المتأخرة بنعيب الطائفة والتعصب الجاهل.

هذه الدوال التى تشير إلى متغيرات التاريخ تتحول إلى

مدلولات تبرر نبذة التأمل الحزين لصوت لويس عوض في «أوراق العمر» بالقياس إلى غيرها من أيام الجيل السابق، وهي دوال تشد أوزاق العمر إلى منطقة المذكرات التي توازي بين الوعي التاريخي والتوثيقي المرجعي في نوع من الكتابة، يصل بين السيرة الذاتية من حيث هي نوع أدبي والكتابة التاريخية من حيث هي تأمل فكري، في فعل متحد يسعى إلى أن يكشف العلة ويتغرف الأسباب الكامنة وراء تحولات المجتمع وتقلب أوراق عمره . وأول ما تتجلى لوازم ذلك لغة في ضمير الخطاب الذي ينطق أوراق العمر، حيث تختفي الأنا الفردية، الطاغية في حضورها المصاحب للخاضية الشعرية والوظيفة الإنفعالية التعبيرية للكلام، وتحل محلها أنا أخرى مثقلة بوعيا التاريخي، ومتميزة قبلقتها الوصفية ذات الوظيفة الإشارية الغالبة . ومن خيوط التاريخ، تتشكل خلفية المشهد الذي تتحرك فوق مهاده هذه الأنا، في علاقات اجتماعية تبرز أبعادها الطبقية، وعلاقات سياسية لها طبيعتها الصراعية، وذلك على نحو يلتقي معه تسجيل ما هو خارج الأنا وتصوير ما هو داخلها، في خطاب متباين المكونات، متعدد الوظائف ، يصل بين التأريخي الوثائقي والأدبي الانشائي.

ولكن علاقة الخارج بالداخل لاقتة للانتباه في أوراق العمر،

---

فالتركيز على الخارج أكثر من التركيز على الداخل، وأنا تبدو كأنها مفرمة بالفرار من ذاتها أكثر من الحديث المباشر عن نفسها. وسواء كان ذلك من الخصال النفسية للشخصية أو محاولة للفرار من انفعالات التأمل الذاتى الحزين أو نتيجة مباشرة لطبيعة الوعي التاريخى فإنه يجعل من «أوراق العمر» تشكيلا متميزا على المستوى الأدبى للسيرة الذاتية، أعنى تشكيلا ينطبق عليه ماقاله اليوت من أن الشعر(ومن ثم الكتابة) فرار من الشخصية وليس تعبيراً عنها. «وأوراق العمر» من هذا النوع من الكتابة. إنها تتكون من تسعة عشر فصلا. ثمانية منها عن الأحداث السياسية والشخصيات والنماذج النمطية الدالة على الواقع السياسى الاجتماعى، ابتداء من ريا وسكينة وأدهم الشرقاوى ومارجريت فهمى، مرورا بالعنف السياسى والانقلاب الدستورى الأول(أحمد زيور) والانقلاب الثانى(محمود نواليد الحديدية) والانقلاب الثالث (اسماعيل صدقى وأصحاب المصالح الحقيقية) وانتهاء بمولد الفاشية المصرية ، وثلاثة فصول عن العائلة تشير إلى ما قبل الذكريات وبروفيلات الأقرباء، وأربعة فصول عن الأشاتذة والزملاء، حيث العمالة الثلاثة(طه حسين والعقاد وسلامة موسى) وزملاء كلية الآداب الذى يمثلون لوحة شرف الجامعة المصرية التى ينبغى أن تكون

---

---

موضع فخار الأجيال المتعاقبة من أبناء كلية الآداب، عسى أن تدفعهم إلى العمل على استرداد المجد الذي كان. ولا يبقى خالصا للذات سوى أربعة فصول، فحسب، عن اليقظة المبكرة وسنوات التكوين وذكريات المدرسة الثانوية وبدايات الرحلة. وحتى هذه الفصول تحقق البعين فيها صوب الخارج أكثر من الداخل، وتبدو الذات وكأنها تنقر من كل ما هو شخصي حميم، فالقرار الفاشل للذهاب إلى أمريكا في سن الرابعة عشرة على سبيل المثال، والتجربة الجنسية الأولى والقصيدة الأولى، وتفاصيل العلاقة الحميمة بالأصحاب، كل ذلك يمر سريعاً كاللمح، كما لو أن الأنا التي تقص السيرة تذكرة لاستكمال عناصر المشهد، وذلك مقابل التأتى. ازاء ما يقع في الخارج، التأتى الذي يصل إلى حد التوثيق والعودة إلى صحف العصر ومؤلفاته في الكتابة عن ريا وسكينة أو مرجريت فهمى أو أدهم الشرقاوى (وللاختيار دلالة الأمثلة في هذا المقام).

ويقدر ما يلمح دارس الفكر ملامح الوعي التاريخي الذي يسيطر على أوراق العمر فإن الناقد الأدبي يلمح نزوعاً كلاسيكياً موازياً، وإذا كان البوت الذي استشهدت به يعد نموذجاً للأحياء الكلاسيكي، فإن لويس عوض نموذج لنزعة كلاسيكية من نوع مقارب. هذه النزعة هي التي جعلته يميل إلى الأدب العقلاني

---

---

الواقعي، والنقد التفسيري، التاريخي، وينفرد من العبثية  
والسريالية في الأدب، وعلم المعاني الجديدة (السيমানطيقا  
الجديدة) عند أوجدن، ومن البنيويات الأحداث بمعناها الشكلي  
أو التليدي في النقد الأدبي. إنها النزعة التي تبحث عن السببية  
المنطقية في فهم تشكل المعنى للعمل وعن البيئة الاجتماعية في  
تفسير تولده وهي نفسها الوجه الأدبي لمكونات الوعي التاريخي  
الذي تنطقه «أوراق العمر» وتتأسس به.

### \* أوراق العمر

والحرص على منطق السببية التوليدية هو المسئول عن  
مجموعة من الأوراق الدالة الكاشفة في سنوات التكوين من  
أوراق العمر، سواء بالمعنى الأدبي أو الاجتماعي أو حتى  
اللغوي. والمقارنة التي عقدها لويس عوض بين نجيب  
محفوظ لافتة في هذا المجال، وهي التيمة الأساسية في الفصل  
الرابع كله عن اليقظة المبكرة. هنا، نواجه المغامرة في التشئة  
الاجتماعية، وهي مغامرة تتجسد خلال ذكريات ١٩١٩ التي  
يعكسها نجيب محفوظ (وهو أكبر من لويس عوض بثلاثة أعوام  
فهو من مواليد الجمالية في ١١ مارس ١٩١١ ولويس عوض  
مواليد المنيا ٥ يناير ١٩١٤) على مرآيا شخصياته وأحداث  
روايته «بين القصرين»، حيث تتواري ثورة ١٩١٩ في خلفية

---

الأحداث إلى حد أن البصر لا يرى منها شيئاً، سوى أن أحد أبناء السيد أحمد عبد الجواد قد قتل مصادفة برصاصة في ظهره من بنادق الانجليز، في آخر يوم من أيام الكفاح الوطنى.. أما صدارة الأحداث فهي مخصصة تماماً للسيد أحمد عبد الجواد ، نموذج تجار الغورية من الأثرياء التقليديين الذين لم تتعمق الثورة وعيهم، والأرجح- فيما يقول لويس عوض- أن نجيب محفوظ رسم نموذج السيد عبد الجواد من تجربة واقعية مباشرة، فقد كان أبوه، في مرحلة من مراحل صباه يدير محلاً لبيع النحاس في الجمالية.

وعلى النقيض من ذلك: الشريحة الاجتماعية التي ينتمى إليها لويس عوض ، بأنماطها الثقافية التي تتمتع بحظ وافر من التعليم والعلمانية من ناحية، وبوعى الأقلية الطائفية من ناحية ثانية.. وإذ يشكل ذلك بنور بدايات اليقظة ويرويه فإنه يتجه بأوراقها إلى الوفد في الانتماء السياسى الباكر، حيث تكتمل العقيدة الوفدية (الوطنية والديمقراطية) ما بين عام ١٩٢٢ برىخ عودة الأب الموظف حنا عوض من السودان وعام ١٩٢٧ تاريخ وفاة سعد زغلول.. ويظل الوفد طوال صفحات أوراق العمر ممثلاً للعلمانية والوحدة الوطنية ووحدة المواطنة لاينازعه فى ذلك حزب آخر.. بل تزداد عقيدته تأسيساً بتعرف الفكر

---



---

الماركسي في مرحلة الجامعة ويلفتنا هذا التكييف المتميز للوفد إلى بدايات الوعي السياسي بالمسألة الطائفية، حيث يلتقي الثفور من الحزب الوطني بدعوته القائمة على إلهاب الشعور الديني والهجوم على السير ايلدون جورست (خليفة كرومر) بسياسته التي قامت على التودد إلى الرأي العام الاسلامي وإثارة الفتن لتعطيل الحركة الوطنية.

وفي بعض ذلك ما يلقي الضوء على الأسباب التي تغزو العلمانية نتيجة لها، حيث يتضافر الوعي السياسي بالمسألة الطائفية مع عمليات المثاقفة والتنشئة الاجتماعية داخل الشريحة الأسرية والطبقية، وتتشكل قيمة العمل بالنسبة لأسرة تقدر التعليم وتتضامن لاتمامه إلى أقصى حد مستطاع أو متاح، فهي أسرة تجد ملاذها في العلم ماظلت لأتشتغل بضبط المجتمع أو انضباطه.. والهوية العلمانية لأفراد هذه الأسرة تعبير (مباشر أو غير مباشر) عن وضعها الاجتماعي والطائفي، ودلالة صورة الأب كاشفة في السياقات التي تجسده وهو يشرح لابنه نور رجال الدين في منع نهضة تركيا ومصر والبلاد العربية، وفي تعطيل بناء الدولة العصرية فيها على غرار الدولة الأوربية.

هل كانت بدايات الوعي السياسي بالمسألة الطائفية قرينة

---

---

التوجه التعليمى من ناحية والدعوة إلى العلمانية من ناحية ثانية؟ إن أهمية الحرص على اكتساب لغة الآخر (الغرب) والتفوق فيها، والتسليم بأن اتباع نموذجيه الثقافى (ومن ثم الحضارى والسياسى) هو السبيل إلى الخلاص من التركيبة السياسية الاجتماعية الفكرية المتدنية أمر لا تخطئه العين فى «أوراق العمر»، خصوصا حين نعود إلى نموذج الأب والأعمام وأبناء الأعمام، حيث ثقافة الآخر ولغته وأدابه وعلماياته هى الطريق السريع لاكتساب حضارته، وحيث حضارته (فى بعدها غير الاستعمارى غير الاستغلالى) دعوة إلى إنسانية تتجاوب مع علمانية الوفد التى تقرر الوحدة الوطنية بالنزوع الهيومانى لوحدة المواطنة الإنسانية فى الحضارة.

هذه الدائرة هى التى يتسرب منها كل ما يخل بالحياد البارد لمنطق السببية التوليدية فى التفسير الاجتماعى، فيفسح المجال لمتفجرات دلالية شعورية، وآليات دفاعية لاتفارق عمليتى العقلنة والتبرير بمعناهما المستخدم فى التحليل النفسى، خصوصا حين تدخل الأنا فى علاقة تضاد مع نقائضها على المستوى الاجتماعى أو السياسى أو الثقافى الذى يلتبس بالمستوى الدينى أو يومىء إليه. عندئذ، يهتز الحياد التحليلى الواصف مفسحا المجال للسخرية أو الإشارة اللاذعة، وفى سياقات تبدو

معها الذات كما لو كانت قد ملت الفرار من وطأة انفعالها، وقررت مواجهة الجميع: الأصدقاء الذين يهادنون والرفاق الذين ينكصون والزملاء الذين يتراجعون، والأعداء الذين يسفون، ويتجاور في هذه السياقات الشعر «السخيف» لأحمد شوقي مع الإشارة إلى كبار المستنيرين الذين يعاون الثيوقراطية «ولكنهم يدورون ويناورون فيما يكتبون خوفا من الغوغاء والكهنة» وفي الوقت نفسه، تتجاور «السوقة والغوغاء» مع «الرجعية العربية»، ويتراصف كلاهما مع «بعض المثقفين المصريين» الذين فتحوا دمل التعصب الديني فطفح ما فيه من قبح على السطح.

ولعل رواسب النزعة الفرعونية التي لم تبين عن نفسها سوى مرة واحدة في «أوراق العمر»، وفي عجلة منبتة، هي رد الفعل المصاحب لأزمة الوعي القبطي عند لويس عوض، وآليته الدفاعية التي يضطر إليها مرغما عندما يجد نفسه هدفا لهجوم كاسح، ظالم إرهابي، باسم العروبة مرة والإسلام مرات. عندئذ، يمكن أن يحس أفراد العوضية ... إحساسا عميقا ليس فقط بفرعونيتهم ولكن أيضا أنهم من نسل ملوك مصر القديمة (ص ٥٥).

ومن المؤكد أن لويس عوض يعرف أن العرب ليسوا كلهم أعرابا، وأن فرعونيته لا تتناقض مع عروبه بل تتكامل معها، وأن

---

عرويته مكون أساسي من ثقافته وإسهامه. ومن المؤكد أيضا أن كتاباته وإنجازاته أضافت إلى العروبة والعربية ما لم يضيفه الكثيرون ممن يتشددون بالعروبة وينافحون عن العربية.

**مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب**

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٥/٥٥٢٨

---

I.S.B.N 977-01-4458-4







# مكتبة الأسرة



بسعر رمزي جنيه واحد

بمناسبة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٥



مطابع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

709  
49m

Bibliotheca Alexandrina



0349188